

Schnittstellen - Die Konstruktion von Authentizität im Serienmörderfilm

Inaugural-Dissertation
zur Erlangung der Doktorwürde
der
Philosophischen Fakultät
der
Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität
zu Bonn

vorgelegt von
Stefan Höltgen

aus
Northeim

Bonn 2009

Gedruckt mit der Genehmigung der Philosophischen Fakultät
der Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn

Diese Dissertation ist auf dem Hochschulschriftenserver der ULB Bonn unter
http://hss.ulb.uni-bonn.de/diss_online elektronisch publiziert.

Zusammensetzung der Prüfungskommission:

Prof. Dr. Ursula von Keitz

(Vorsitzende)

Prof. Dr. Michael Wetzel

(Betreuer und Gutachter)

Prof. Dr. Jürgen Fohrmann

(Gutachter)

PD Dr. Heidemarie Schumacher

(weiteres prüfungsberechtigtes Mitglied)

Tag der mündlichen Prüfung: 27.02.2009

Inhalt

1. Einleitung	6
1.1 Einführung.....	6
1.2 <i>Gegenstand, Methode und Aufbau der Arbeit</i>	8
1.2.1 Mord, Serienmord und Serienmörderfilm.....	8
1.2.2 Historische Diskursanalyse.....	10
1.2.3 Aufbau der Arbeit und Abgrenzung.....	12
1.3 <i>Danksagung</i>	13
2. Die filmische Konstruktion von Wirklichkeit	15
2.1 <i>Medienkonstruktivismus</i>	20
2.2 <i>Interaktionistischer Medienkonstruktivismus</i>	22
2.3 <i>Filmkonstruktivismus</i>	24
3. Authentizität als Ästhetik der Konstruktion	28
3.1 <i>Authentizitätsdiskussion in der Filmwissenschaft</i>	29
3.1.1 Die Authentizitätsdiskussion in der Dokumentarfilm-Theorie.....	30
3.1.2 Die Authentizitätsdiskussion zu Doku-Fiktionen.....	33
3.1.3 Die Authentizitätsdiskussion zum True-Crime- und Serienmörderfilm.....	37
3.2 <i>Authentizität im Serienmörderfilm</i>	38
3.2.1 Authentisierung durch Historisierung.....	38
3.2.1.1 Dokumentarische Techniken.....	39
3.2.1.2 Referenzen an die Kriminalhistorie.....	40
3.2.1.3 Verstehende Geschichtsschreibung.....	41
3.2.2 Authentisierung durch Ontologisierung.....	42
3.2.2.1 Paratextualität.....	42
3.2.2.2 Intertextualität.....	44
3.2.2.3 Metalepse.....	46
3.2.3 Authentisierung durch Somatisierung.....	48
3.2.3.1 Techno-Affekte: Chok und Plötzlichkeit.....	48
3.2.3.2 Psycho-Affekt: „body genres“ und „cinematic bodies“.....	50
3.2.3.3 Authentisierende Affekt-Ästhetiken des Serienmörderfilms.....	53
4. Motiv- und Diskursgeschichte des authentischen Serienmörderfilms	57
4.1 <i>Die frühe Phase: Die nahen Ereignisse (1895-1945)</i>	60
4.1.1 Mediensprung – DAS WACHSFIGURENKABINETT (D 1924, Paul Leni).....	61
4.1.2 Ton-Not – THE LODGER (GB 1927, Alfred Hitchcock).....	63
4.1.3 Topoi – DIE BÜCHSE DER PANDORA (D 1929, G. W. Pabst).....	66
4.1.4 Konjunkturausnutzung – M – EINE STADT SUCHT EINEN MÖRDER (D 1931, Fritz Lang).....	69
4.1.5 Killer in Color – DOCTOR X (USA 1932, Michael Curtiz).....	74
4.1.6 Copycat – SUPERNATURAL (USA 1933, Victor Halperin).....	79

4.1.7	Erwartungserwartung – PIÈGES (F 1939, Robert Siodmak).....	81
4.1.8	Jedermänner - L'ASSASSIN HABITE ... AU 21 (F 1939, Henri-Georges Clouzot)..	87
4.1.9	Mercy-Killing – ARSENIC AND OLD LACE (USA 1944)	90
4.2	<i>Die klassische Phase: Exil und Politik (1945-1959)</i>	94
4.2.1	Mutter/Blick – THE SPIRAL STAIRCASE (USA 1947, Robert Siodmak)	95
4.2.2	Remade – LURED (USA 1947, Douglas Sirk).....	101
4.2.3	Massenmord/Serienmord – MONSIEUR VERDOUX (USA 1947, Charles Chaplin)	104
4.2.4	Gesinnungswandel – THE SNIPER (USA 1952, Edward Dmytryk).....	108
4.2.5	Transzendenz und Emergenz – HOUSE OF WAX (USA 1953, André de Toth)..	114
4.2.6	Narration und Identität – ENSAYO DE UN CRIMEN (Mexiko 1955, Luis Buñuel)	119
4.2.7	Medienschuld – WHILE THE CITY SLEEPS (USA 1956, Fritz Lang).....	124
4.2.8	Im Namen des Täters – NACHTS WENN DER TEUFEL KAM (D 1957, Robert Siodmak).....	132
4.2.9	Moral und Pädagogik – ES GESCHAH AM HELLICHTEN TAG (D 1958, Ladislao Vajda)	138
4.3	<i>Die moderne Phase: Schock und Gewalt (1960-1989)</i>	147
4.3.1	Zuschauerkontrolle – PSYCHO (USA 1960, Alfred Hitchcock)	148
4.3.2	Ent-Täuschungen – PEEPING TOM (USA 1960, Michael Powell).....	160
4.3.3	Körper-Funktionen – BLOOD FEAST (USA 1963, Herschel Gordon Lewis).....	168
4.3.4	Zitat oder Imitation? – LE VAMPIRE DE DUSSELDORF (F/It/Sp 1965, Robert Hossein)	174
4.3.5	Analytische Perspektiven – THE BOSTON STRANGLER (USA 1968, Richard Fleischer).....	179
4.3.6	Schwarzer Humor und Misogynie: FRENZY (GB 1973, Alfred Hitchcock)	186
4.3.7	Doku-Fiktion: DERANGED (USA 1974, Jeff Gillen und Alan Ormsby).....	191
4.3.8	Zeichen und Wunden – THE TEXAS CHAINSAW MASSACRE (USA 1974, Tobe Hooper)	199
4.3.9	Annäherung und Entfernung: ANGST (Österreich 1983, Gerald Kargl).....	208
4.3.10	Porträt eines Serienmörders: HENRY – PORTRAIT OF A SERIAL KILLER (USA 1986, John McNaughton).....	218
4.4	<i>Die postmoderne Phase: Grenzüberschreitung (1990-2004)</i>	229
4.4.1	Unendliche Lesbarkeit – THE SILENCE OF THE LAMBS (USA 1990, Jonathan Demme)	230
4.4.2	TV or not TV – C'EST ARRIVÉ PRÈS DE CHEZ VOUS (Belgien 1992, Rémy Belvaux, André Bonzel, Benoît Poelvoorde).....	239
4.4.3	C/K – KALIFORNIA (USA 1993, Dominic Sena).....	247
4.4.4	Augenkitzel: NATURAL BORN KILLERS (USA 1994, Oliver Stone).....	256
4.4.5	Selbstreferenz: COPYCAT (USA 1995, John Amiel)	264
4.4.6	Experimental-Film – FUNNY GAMES (Österreich 1997, Michael Haneke)	275
4.4.7	Psychotopografie: THE CELL (USA 2000, Tarsem Singh)	287
4.4.8	Medienrealitäten – MONSTER (USA 2003, Patty Jenkins)	297
4.4.9	Transgression: THE LAST HORROR MOVIE (GB 2004, Julian Richards)	308

5. Zusammenfassung: Diskurse des Serienmörderfilms	322
5.1 <i>Eine Motiv- und Technikgeschichte der Authentisierung.....</i>	322
5.1.1 Bild- und Erzählmotive.....	322
5.1.2 Filmtechnologie.....	323
5.1.3 Affektproduktion.....	324
5.1.4 Distanzverlust und Verräumlichung.....	325
5.2 <i>Referenzen und Reflexionen – Film- und Kunstgeschichte.....</i>	326
5.2.1 Medien im Serienmörderfilm.....	326
5.2.2 Reflexionen	326
5.2.3 Referenzen	327
5.3 <i>Film – Zuschauer – Zensur.....</i>	328
5.3.1 Erwartungshaltungen.....	328
5.3.2 Public Relations.....	328
5.3.3 Zensur	329
5.4 <i>Einfluss und Rückfluss – Filme, Kriminologie und Justiz</i>	330
5.4.1 Fallgeschichte(n)	330
5.4.2 Kriminalistik im Serienmörderfilm.....	331
5.4.3 Konsequenzen	332
5.4.4 Copycat.....	333
5.5 <i>Verstehbarmachung eines kulturellen Traumas</i>	334
5.5.1 Das Verstehenwollen als Motivation.....	334
5.5.2 Psychologische Motive.....	335
5.5.3 Serienmord als politische Parabel	336
5.6 <i>Schluss</i>	336
6. Quellen- und Literaturverzeichnis.....	339
6.1 <i>Film- und Tonquellen.....</i>	339
6.2 <i>Ausgaben und Forschungsliteratur.....</i>	342
6.3 <i>Abbildungen.....</i>	371

1. Einleitung

1.1 Einführung

Der Film ist das Leitmedium des 20. Jahrhunderts. Diese Zuschreibung ist in mehrfacher Hinsicht konstitutiv für die Sichtweise nicht nur auf den Film, sondern ebenfalls auf diejenigen, die durch das Medium Film ‚geleitet‘ werden: also die Gesellschaft des 20. Jahrhunderts.

Erstens bekommt der Film als Medium des 20. Jahrhunderts¹ *anleitende* Funktion, indem er durch alle Genres hindurch Lebensmodelle vorschlägt. Zweitens bietet der Film (besonders augenfällig im Autorenkino der 1950er bis 1970er Jahre) politische, soziale und technische Perspektiven und dient damit als *Leit-Licht(spiel)*. Und drittens *verleitet* Film den Einzelnen und die Massen zur Übernahme des Gesehenen und zum Handeln – je nach Perspektive zu positivem oder negativem.

So schreibt der damalige Bundesfamilienminister Franz-Josef Wuermeling 1954 im katholischen *filmdienst*, der Film sei „weitgehend für die Zerstörung von Ehe und Familie mitverantwortlich [zu] machen“, weil er der Jugend ein falsches Bild von ehelicher Zweisamkeit vermittele, und schließlich dazu verführe „die Traumwelt des Films in ihrer ganzen Hohlheit und Brüchigkeit zu kopieren.“ Eine „Volkszensur“² sei zu mobilisieren, die das kulturelle Leben vor den falschen Einflüssen aus dem Film rette. Gerade die stark affizierenden Filmgenres, wie der Liebesfilm, den Wuermeling hier ins Visir nimmt, oder der Kriminalfilm standen immer schon im Verdacht, mögliche negative Konsequenzen für die Zuschauer zu haben:

„Aus einem Gefängnis wird uns berichtet, man habe den Häftlingen erstmals die Freude einer Filmvorführung machen wollen. Mit Hilfe des Schmalfilmgerätes spielte man einen Film, der zwar nicht vorbesichtigt worden war, von dem man aber auf Grund der 2J-Wertung des ‚Filmdienstes‘ annehmen konnte, er sei moralisch einwandfrei. Es erwies sich jedoch bei der Vorführung, daß es sich um einen – durch den Titel nicht als solchen erkennbaren – Kriminalfilm handelte. Die Vorführung wurde abgebrochen, der Ärger bei allen Beteiligten war groß.“³

Der „Ärger“ hatte darin bestanden, dass man in einer Besserungsanstalt für Kriminelle unmöglich einen Kriminalfilm zeigen konnte, der den Insassen ihr falsches Handeln als filmisches Rollenvorbild vorführte und damit vielleicht die Resozialisierung störte. Gerade kriminelle Handlungen im Film scheinen mit diesem Stigma behaftet, besonders ‚nachahmungswürdig‘ zu sein, wie ein jüngeres Beispiel betont. Gunnar Schupelius zieht 2003 in seinem Artikel *Der Film zum Mord* in der *Welt am Sonntag* eine Hand voll Analogieschlüsse zwischen filmischen Vorbildern und kriminellen Nachahmungen und zieht für die Validität seiner Annahmen ein Jugendgericht hinzu, in welchem eine Parallele zwischen einer Sequenz aus

¹ Es ist keineswegs trivial, hier darauf hinzuweisen, dass es Film schon *vor* dem 20. Jahrhundert gab, meint doch das *Leitmedium*-Zitat eigentlich den Film in seiner Eigenschaft als Massenkommunikationsmedium aus industrieller Produktion und mit international lückenloser Streuung. (Vgl. Schmid 1993, S. 37-53, Prokop 1974, S. 38f., Bächlin 1975, S. 113ff. oder Luhmann 1996, S. 9-23.)

² Wuermeling 1954. Bereits ein Jahr zuvor hatte Erika Reimer-Haala vor der „Vernichtung der Intimsphäre im Kino“ gewarnt. (Vgl. Reimer-Haala 1953.)

³ FD 1953.

HALLOWEEN und ‚einem echten Mord‘ gefunden wurde. Dies sei jedoch „längst keine Seltenheit. Immer wieder stimmen die allerfürchterlichsten Verbrechen mit einem medialen Vorbild überein.“⁴

Derartige Einflussnahmen werden jedoch nicht nur vom Film auf die außerfilmische Wirklichkeit konstatiert; auch in der entgegengesetzten Richtung scheinen Wirkungsprozesse wahrnehmbar. So zeigt sich etwa der Münchner Polizeisprecher Peter Reichl angesichts einer TATORT-Folge entsetzt darüber, wie diese „geheime Polizeitechniken“⁵ verrate – was nichts anderes bedeutet, als dass kriminalistisches Fachwissen in die Kriminalfiktion unerwünschterweise eingeflossen ist. Filme geben den Kriminalisten jedoch auch etwas zurück: „Um Profile von Serienmördern zu erstellen, greifen manchen Psychologen und Kriminologen auf Erklärungsmuster zurück, die ihnen die Filmindustrie serviert“⁶, schreibt Nikolas Westerhoff 2007 in der *Süddeutschen Zeitung*.

Die Einfluss- und Rückflussmechanismen⁷ zwischen Film und außerfilmischer Wirklichkeit scheinen also nicht nur komplex zu sein, sondern auch einen besonders neuralgischen Punkt des Verhältnisses zwischen Gesellschaft, Medien und Kriminalität zu betreffen. Theorien, welche die filmische Einflussnahme zu erklären versuchen, existieren nahezu von Anbeginn der Filmgeschichte an. Um nur zwei einflussreiche Klassiker zu nennen: Emilie Altenloh schreibt bereits 1914 eine *Soziologie des Kinos*⁸, in der sie auf Wirkungsaspekte des Mediums eingeht. Ebenso Hugo Münsterberg in seiner nur zwei Jahre darauf veröffentlichten Filmpsychologie *Das Lichtspiel*, in welcher er dem Film „starke soziale Auswirkungen“⁹ attestiert. Schließlich – aus umgekehrter Perspektive – entsteht 1958 Sigfried Kracauers *Von Caligari zu Hitler*¹⁰ – eine nachhaltig wirkende Analyse der Effekte von gesellschaftlichen Bedingungen auf die Ästhetiken und Narrationen des Vorkriegsfilms.

Die vorliegende Arbeit versucht, die wechselseitige Beeinflussung von medialen und gesellschaftlichen Diskursen im Großen und Kleinen zu beschreiben. Ausgehend vom Gedanken des ‚Leitmediums‘ soll dabei anhand des Serienmörderfilms untersucht werden, welche Strategien filmästhetischer Produktion und gesellschaftlicher Rezeption zu den vielfältigsten zirkulären Einfluss- und Rückfluss-Erscheinungen führen. Hierzu wird zunächst ein medienkonstruktivistischer Standpunkt eingenommen, um allzu vereinfachenden (oft monokausalen) Wirkungstheorien ein komplexes Modell reziproker Einfluss-Mechanismen zwischen Medien und Gesellschaft entgegenzustellen. Die Theorie des *interaktionistischen Konstruktivismus* hat sich als die probateste Beschreibung dieser Mechanismen herausgestellt, weil sie konstruktivistische Ansätze mit medientheoretischen Standpunkten des Poststrukturalismus und der postmodernen Medien- und Kulturtheorie verbindet. In ihr werden sozialwissenschaftliche

⁴ Schupelius 2003.

⁵ N. N. 2003a.

⁶ Westerhoff 2007.

⁷ Die wechselseitige Beziehung zwischen Medium und Rezipient ist ein seit Platons Auseinandersetzung mit der Dichtung in der *Politeia* die Kulturgeschichte durchziehendes Motiv. Einen umfassenden Überblick über die „Archäologie der Medienwirkung“ gibt Martin Andree. (Vgl. Andree 2005.)

⁸ Altenloh 1977.

⁹ Münsterberg 1996, S. 99.

¹⁰ Kracauer 1984.

Methoden mit ästhetischen Analysen amalgamierbar und leiten über zu einem Begriff von medialer Wirklichkeitserzeugung, der als *Authentizität* diskutiert wird.

Authentisierungsästhetiken und -strategien bilden das methodische Grundgerüst der darauf folgenden Filmanalysen. Aus der vor allem in den letzten 20 Jahren sehr vielfältig geführten Diskussion um Authentizität und Medien werden maßgebliche Erkenntnisse abgeleitet und für die Untersuchung der Filme fruchtbar gemacht. Den Hauptteil der vorliegenden Arbeit bildet dann die Betrachtung einzelner Filmbeispiele aus dem Fundus des Serienmörderfilms.

1.2 Gegenstand, Methode und Aufbau der Arbeit

1.2.1 Mord, Serienmord und Serienmörderfilm

Kapitalverbrechen wie Mord und besonders Serienmord begegnen uns, wie eingangs gesagt, zumeist in ästhetisierter Form: als Nachrichten in den Massenmedien, als literarische Erzählungen, Hörspiele, Spiel- oder Dokumentarfilme. Gerade die Fiktionen erlauben es, ein real-/kriminalhistorisches Faktum so aufzubereiten, dass es – anders als die reale Begegnung mit einem Mörder oder Serienmörder – Vergnügen bereiten kann.¹¹ Michael Wetzel zufolge basiert dieses Vergnügen auf der gezielten (aber eben spielerischen) Zerstörung moralischer Ordnung: „M.O.R.D. (Moral Order Regular Destruction)“¹² – einem „Was-wäre-wenn“-Prinzip, das mit der Vermischung von Fakten und Fiktionen, Erwartungen und Enttäuschungen spielt:

„Was so für jede Mord-Story gilt, hat seine Wurzel im realhistorischen Ablauf: Das Eintreten des Ereignisses muß die Erwartungen erfüllen und zugleich täuschen. Nur wo man über das Zuschlagen des Mörders bis zuletzt im Unklaren belassen wird, stellt sich der erforderliche »thrill«-Effekt ein, der den Hunger nach Wiederholung wachruft.“¹³

Interessieren wird im Folgenden unter anderem die *Schnittstelle*, an der Mord und „M.O.R.D.“ aufeinandertreffen, die Frage also, wie weit die fiktionale Darstellung gehen kann, darf und muss, damit das Vergnügen nicht ausbleibt. Eine der ästhetischen Paradigmen solcher Mord-Stories ist die Differenz: Kein Mord darf aus Gründen der Spannung wie der andere sein; ein anderes ist die Wiederholung:

„Die Kunst der Wiederholung, die von der vorgelebten Möglichkeit der Überschreitung zehrt, um ihr dennoch eine einzigartige, unerwartete Wendung zu geben, muß derjenige beherrschen, der Mord-Stories schreibt. Je größer bei aller Wahrscheinlichkeit die Differenz zu allen anderen Mordtaten, umso größer der Erfolg. Typisch und zugleich individuell, so könnte man das Gattungsgesetz umschreiben, das zugleich das der *Eigennamen* ist. Und an Eigennamen, - wie Kain, Ödipus, Gilles de Rais, Jack the Ripper, der Hannoveraner Fritz Haarmann und der Düsseldorfer Peter Kürten, um nur einige hier zu nennen – ist die Geschichte der Mordfälle festgemacht.“¹⁴

¹¹ Es ist allerdings nicht damit getan, den Mord einfach zu erzählen. Aus dem kriminalistischen Motiv muss ein erzählerisches Motiv werden. „Deshalb bewirkt die Lektüre gerichtspsychiatrischer »Erklärungen«, anders als die von Mord-Stories, keinen kathartischen Effekt, d.h. weder Erleichterung noch Vergnügen“, schreibt Wetzel. (Wetzel 1986, S. 225)

¹² Wetzel 1986, S. 332.

¹³ Wetzel 1986, S. 333.

¹⁴ Wetzel 1986, S. 334.

Manche der hier genannten Namen sind bereits zu Topoi der Literatur- und Filmgeschichte geworden und werden auch in der folgenden Arbeit immer wieder auftauchen. Es sind die Namen von Serienmördern, Tätern, die durch eine Reihe von Morden zu besonderer Berühmtheit gelangt sind, und deshalb auch auf eine besonders produktive Geschichte der Medialisierungen zurückblicken können. Der Serienmörder entsteht überhaupt erst mit der Ausbreitung der Massenmedien, er ist ein recht junger Tätertypus und deshalb auch noch von der Kriminologie noch nicht eindeutig definiert. Der Begriff *Serienmörder* (bzw. *Serien-Mörder*) taucht zum ersten Mal beim Berliner Kriminalisten Ernst Gennat auf.¹⁵ Die Definition dieses Tätertypus ist bislang umstritten. Abweichend von der Definition Robert Ressler's¹⁶ stütze ich meine Verwendung des Begriffs auf die Forschungen des Kriminalisten und Kriminologen Stephan Harbort. Dieser definiert Serienmörder wie folgt:

„Der voll oder vermindert schulfähige Täter (i. S. des Paragraphen 21 des Strafgesetzbuches) begeht alleinverantwortlich oder gemeinschaftlich (i. S. des Paragraphen 25 des Strafgesetzbuches) mindestens drei vollendete vorsätzliche Tötungsdelikte (i. S. der Paragraphen 211 [Mord], 212 [Totschlag], 213 [Minder schwerer Fall des Totschlags] des Strafgesetzbuches), die von einem jeweils neuen, feindseligen Tatanschluß gekennzeichnet sind.“¹⁷

Der Vorteil dieser Definition liegt vor allem darin, dass sie vage, noch in der Diskussion befindliche kriminalpsychologische Kategorien außer acht lässt und sich damit ausschließlich auf die evidenten Tatsachen stützt. Im Rahmen einer Analyse des Serienmörderfilms ermöglicht sie also eine Zuschreibung der Täterfigur allein auf Basis seiner Handlungen, ohne diese zwangsläufig psychologisieren zu müssen. Serienmörderfilme beschreiben eine recht breite Varianz von Taten und Tätertypen, die durch diese weite Definition jedoch eingeschlossen wird.

Den Serienmörderfilm kennzeichnet gegenüber anderen Filmen des Horror- und Thriller-Genres ein besonderes ‚simulatives Verhältnis‘ zur außerfilmischen Wirklichkeit. Im Gegensatz zum fiktionalen Thriller und zum fantastischen Horrorfilm¹⁸ bezieht sich der Serienmörderfilm beständig auf die Alltagserfahrung seiner Rezipienten. Ihm sind die im Film referierten und mehr oder weniger künstlerisch bearbeiteten Fälle von Serienmord entweder aus anderen Medien bekannt oder die filmischen Sujets weisen Ähnlichkeiten (in Struktur, Motivlage, ...) zu solchen Fällen auf. Das konstitutive Element des Serienmörderfilms ist in jedem Fall sein Verweis darauf, dass sein Sujet möglich ist oder sogar der Kriminalgeschichte entspringt und dem Zuschauer dadurch einen ‚horriblen Bonus‘ verschafft.

Die explizite Referenz an die Kriminalhistorie ist dem Serienmörderfilm von Beginn der Filmgeschichte an inhärent. Eines der frühesten Beispiele, Paul Lenis *DAS WACHSFIGUREN-KABINETT* (D 1924) zitiert in einer kurzen Sequenz den Fall von Jack the Ripper, den auch G. W. Pabst nur fünf Jahre später in seiner *LULU*-Adaption *DIE BÜCHSE DER PANDORA* als Dirnenmörder auf die Leinwand bringt. Bis heute gibt es wenigstens 25 filmische Adaptionen¹⁹, die den ungeklärten Londoner Serienmord-Fall explizit aufgreifen und um ihn herum Täter-

¹⁵ Vgl. Harbort 2006, S. 18.

¹⁶ der die „Erfindung“ des Begriffs für sich verbucht (vgl. Harbort 2006, S. 18, Ressler/Shachtman 1992, S. 42.)

¹⁷ Harbort 2006, S. 20.

¹⁸ Aus dem Verhältnis des Sujets zur Alltagserfahrung der Rezipienten wäre der *Horrorfilm* als Genre des Fantastischen ebenso vom *Terrorfilm* abzugrenzen. Serienmörderfilme fielen so gesehen in letztere Kategorie.

¹⁹ Vgl. Höltgen 2002, S. 17.

Spekulationen, Verschwörungstheorien und Ästhetisierungen der Verbrechen konstruieren. Hinzu gesellt sich eine unüberschaubare Menge von Filmen über andere Serienmörder aus der Kriminalgeschichte, Filme über fiktive Serienmörder (diese werden jedoch auf analoge Weise charakterisiert und inszeniert wie die kriminalhistorisch verbrieften Fälle) und Filme die einzelne Motive aus der Kriminalgeschichte in ihre Erzählungen integrieren.²⁰

1.2.2 Historische Diskursanalyse

An dieser engen Verflechtung von Serienmörderfilmen und Kriminalgeschichte zeigt sich bereits: Filme sind Diskursphänomene²¹ innerhalb einer Gesellschaft, die wie alle anderen Diskurse historischen Bedingungen und Möglichkeiten des Sag- bzw. Zeigbaren folgen. Das Verfahren, nachdem hier sowohl Filme als auch deren Paratexte untersucht werden, orientiert sich an der Diskursanalyse Michel Foucaults. Diskurse werden ihm zufolge als die Summe von sprachlichen Aussagen zu einem bestimmten Thema definiert. Diese Diskurse repräsentieren jedoch nicht die Wirklichkeit, sondern *konstruieren* sie. „Entsprechend wird auch Wahrnehmung (und sei sie scheinbar noch so ›authentisch‹) stets durch die diskursive Einbindung der Wahrnehmenden geprägt und ermöglicht; auch sie ist also keineswegs ›ursprünglich‹.“²² Eine filmische Diskursanalyse untersucht also auch die Prämissen und Verfahren dieser Wirklichkeitskonstruktion durch Diskurse.

Foucault beschreibt in *Die Ordnung des Diskurses* die Beschaffenheit, vor allem aber die „Prozeduren der Ausschließung“²³ und Beeinflussung von Diskursen. Eine wichtige Rolle nimmt dabei der *Kommentar* ein. Foucault weist darauf hin,

„daß im Kommentar die Abstufung von Primärtext und Sekundärtext zwei einander ergänzende Rollen spielt. Einerseits ermöglicht es (und zwar endlos) neue Diskurse zu konstruieren: der Überhang des Primärtextes, seine Fortdauer, sein Status als immer wieder aktualisierbarer Diskurs, der vielfältige oder verborgene Sinn, als dessen Inhaber er gilt, [...] andererseits hat der Kommentar, welche Methoden er auch anwenden mag, nur die Aufgabe das *schließlich* zu sagen, was *dort* schon verschwiegen artikuliert war.“²⁴

In filmischen Diskursen sind *literarische und zeitgeschichtliche Quellen, Aussagen der Filmmemacher (Audiokommentare, Interviews, Presstexte), Filmanalysen, Filmkritiken, Ankündigungstexte, Plakate, Leserbriefe, Online-Debatten, Zensurgutachten, Gegengutachten, gerichtliche und andere institutionelle Beschlüsse aber auch Wiederaufnahmen von Motiven, Zitate in anderen Filmen bis hin zu Remakes*²⁵ von Filmen zu einem späteren Zeitpunkt die Menge der Kommentare, die in einer Diskursanalyse untersucht werden können. Denn all diese Kommentare weisen Bedeutungen zu, wie Jürgen Fohrmann ausführt:

„Er [der Kommentar, S. H.] ist die formale Prozedur, gewissermaßen die abstrahierte Bedingung der Sortendifferenzierung. Es handelt sich eben um den allgemeinen Vorgang der Bedeutungszuweisung, die im Kommentar ihr jeweiliges Ergebnis findet. Textanhang, Interpretation, Forschungsüberblick

²⁰ Prominente Beispiele hierfür sind die Filme PSYCHO (USA 1968) und THE TEXAS CHAINSAW MASSACRE (USA 1974), die beide auf einen Serienmörderfall, der sich in den 1950er Jahren in Wisconsin zugetragen hat, referieren.

²¹ Nach einem engen Diskursverständnis sind Filme als Diskurse „eine Menge von Aussagen, die einem gleichen Formatonsystem zugehören“ (Foucault 1997, S. 156).

²² Winko 1996, S. 466.

²³ Foucault 1991, S. 11.

²⁴ Foucault 1991, S. 19. (Hervorhebungen im Original.)

²⁵ Foucault vollzieht dies am Beispiel der Odyssee nach, deren spätere Adaptionen und Übersetzungen auch den Charakter von „Texterklärungen“ (Foucault 1988, S. 29), also Kommentaren, haben.

spezifizieren dann auf unterschiedliche Weise diese grundsätzliche Operation. Als Kommentare bilden sie die Einheiten, in denen Bedeutung zugeschrieben wird.“²⁶

Der Kommentar ‚realisiert Bedeutung‘²⁷, das heißt, er versucht aus einer bestimmten (methodischen, ideologischen, ...) Perspektive Strukturen im Text offenzulegen, die das, was im Text ‚verborgen‘ scheint, ans Licht bringt. Der Kommentar stellt damit eine Ordnung (klassifikatorisch, temporal, personal usw.) her und knüpft sich an andere Kommentare an – auch indem er sich von ihnen abgrenzt.²⁸ Die Diskursanalyse nimmt an diesem ‚Spiel‘ der Kommentare selbst jedoch nicht teil, sondern versucht deren Ausschließungsmechanismen aber auch Beziehungen zueinander offenzulegen:

„Es geht nicht darum, ein Nicht-Gesagtes oder ein Nicht-Gedachtes endlich zu artikulieren oder zu denken, indem man die Welt durchläuft und alle ihre Formen und alle ihre Ereignisse anknüpft. Die Diskurse müssen als diskontinuierliche Praktiken behandelt werden, die sich überschneiden und manchmal berühren, die einander aber auch ignorieren oder ausschließen.“²⁹

Die Analyse der Kommentare widmet sich seiner ‚Organisation und was sie bedingt‘³⁰. Daher ist die Kommentar-Analyse erst in zweiter Hinsicht eine Analyse des Werks und in erster Hinsicht eine Untersuchung der *historischen Bedingungen* des Wissens, die sich im Werk und seinen Paratexten offenbaren, ist die Diskursanalyse also auch eine *Diskursgeschichte*. Ziel wäre es also, die so verstandenen Kommentare zum jeweiligen filmischen Werk aus den Archiven zu ‚bergen‘³¹ einander gegenüberzustellen, ihre historischen Bedingungen zu untersuchen und daraus eine solche Diskursgeschichte des Serienmörderfilms zu entwickeln. Auf Grund des begrenzten Umfangs einer solchen Untersuchung muss die Analyse auf ausgewählte Werke beschränkt werden, was zunächst im Widerspruch zur Diskursanalyse steht. Ich hoffe jedoch durch die Anzahl, filmhistorische Verteilung und qualitative Heterogenität der ausgewählten Filme globale Aussagen induzieren zu können.

Weil der Fokus der Untersuchung auf der Konstruktion von Authentizität im Serienmörderfilm liegt, muss die Analyse notwendigerweise die ästhetischen, technischen und historischen Praktiken der Wirklichkeitssuggestion mit berücksichtigen. Die Diskursgeschichte des Serienmörderfilms geht in Kapitel 4 also einher mit einer auf dieses Feld eingegrenzten Motivgeschichte desselben.

²⁶ Fohrmann 1988, S. 247.

²⁷ Fohrmann 1988, S. 253.

²⁸ Vgl. Fohrmann 1988, S. 253f.

²⁹ Foucault 1991, S. 34.

³⁰ Fohrmann 1988, S. 254.

³¹ Dies macht sowohl das Überwinden von Recherche- als auch Macht-Hürden notwendig: Etliche Filmkritiken und Kommentare, die eine Darstellung der Diskursformationen zu einem bestimmten Zeitpunkt möglich machen könnten, sind auf Grund der Kurzlebigkeit dieser Textsorten verschollen. Nur die diskursmächtigsten Organe (große Tageszeitungen, Magazine, akademische Fachzeitschriften) sind in die Archive eingegangen und dort aufzufinden. Überdies sind gerade Texte die sich mit dem Ausschließungsmechanismus ‚Verbot‘ (Foucault 1991, S. 11) befassen (Zensurgutachten, Indizierungs- und Beschlagnahmebeschlüsse) teilweise nur mit mehrfacher Zustimmung der Betroffenen (also der Filmverleiher) einsehbar. Dort, wo, wie hier, in Diskursen *Wissen und Macht* zusammenwirken, spricht Foucault von *Dispositiven*: „Was ich unter diesem Titel festzumachen versuche ist [...] ein entschieden heterogenes Ensemble, das Diskurse, Institutionen, architektonische Einrichtungen, reglementierende Entscheidungen, Gesetze, administrative Maßnahmen, wissenschaftliche Aussagen, philosophische, moralische oder philanthropische Lehrsätze, kurz: Gesagtes ebenso wie Ungesagtes umfaßt. Soweit die Elemente des Dispositivs. Das Dispositiv selbst ist das Netz, das zwischen diesen Elementen geknüpft werden kann.“ (Foucault 1978, S. 119f.)

1.2.3 Aufbau der Arbeit und Abgrenzung

Das Hauptaugenmerk der folgenden Untersuchung gilt den authentischen Serienmörderfilmen. Authentisch, so soll sich zeigen, bedeutet dabei keineswegs, dass in den Filmen eine wie auch immer geartete außermediale ‚Realität‘ zur Darstellung gelangt, sondern bezeichnet vielmehr einen *ästhetischen Prozess*, der diesen Realitätseindruck erst *konstruiert*. In Kapitel 2 wird zunächst der methodische Rahmen für die Untersuchung abgesteckt: Der Medienkonstruktivismus liefert das epistemologische Paradigma für die Definition eines nicht aus der ‚Realität‘ herrührenden Authentizitätsbegriffes. Da die Theorie des Konstruktivismus bereits seit den 1970er Jahren diskutiert wird, ist der Fundus an Ansätzen reich. Dennoch existiert eine dezidierte konstruktivistische Filmtheorie bislang nicht. Mithilfe der Definition von *Authentizität als medialer Konstruktion* soll ein Ansatz für eine solche Theorie entwickelt werden.

Authentizität als Konstruktion ist ein zunächst widersprüchlich erscheinendes Analysekriterium. Kapitel 3 wird die Herkunft des Begriffes, seine Verwendung in den Filmwissenschaften und schließlich seine Adaptierbarkeit auf das Kriminalfilmgenre und den Serienmörderfilm herzuleiten versuchen. Der *Effekt* von Authentizitätsästhetiken (dass etwas authentisch wirkt) wird dabei durch verschiedene Verfahren der Historisierung, Ontologisierung und Somatisierung erreicht. *Authentizität kann somit als Schlüsselbegriff und -konzept einer konstruktivistischen Filmtheorie dargestellt werden*. Da diese Ästhetiken zumeist in solchen Serienmörderfilmen verwendet werden, deren Sujet sich auf einen kriminalhistorischen Diskurs bezieht, werden solche Beiträge im Kapitel 4 zentral diskutiert. Daneben sollen jedoch auch rein fiktive Filme ohne (direkten/erkennbaren) kriminalhistorischen Bezug untersucht werden, wenn diese entweder markante Technologien und Strategien der Authentisierung aufweisen, oder diskurs- und motivgeschichtlich zentrale und nachhaltige Aspekte des Serienmordes enthalten.

Der Fundus der diskutierten Filme darf hierzu nicht zu gering sein, kann auf Grund der Begrenztheit einer solchen Untersuchung aber auch nicht zu weit gesteckt werden. Aus der Filmgeschichte des Serienmörderfilms habe ich daher 37 Werke ausgewählt, die in Kapitel 4 detailliert untersucht werden. Die Auswahl der Filme richtet sich dabei einerseits nach den soeben genannten Kriterien von Authentizität sowie diskurs- und motivgeschichtlicher Relevanz; andererseits sollen Filme untersucht werden, die entweder ein großes mediales (paratextuelles) Echo hervorgerufen haben oder bei denen dies gerade nicht der Fall ist, was etwa als ‚beredtes Schweigen‘ Rückschlüsse auf deren transgressives Potenzial (vgl. THE SNIPER oder ANGST) oder die Einwirkung von Zensur zuließe. Einige der hier untersuchten Filme (SUPER-NATURAL, DOCTOR X, PIÈGES, THE SNIPER u. a.) haben *bislang sogar noch gar keine* detaillierte akademische Auseinandersetzung erfahren oder sind als Serienmörderfilme unberücksichtigt geblieben.

Einen deutlichen Unterschied zu den bisher erschienenen Untersuchungen zum Serienmörderfilm bildet der Aufbau des Filmanalyse-Kapitels. Im Gegensatz zu Arbeiten, die thesengeleitet strukturiert sind und die Filme innerhalb einer thematischen Fragestellung untersuchen, bilden in der vorliegenden Untersuchung die Filme selbst abgegrenzte Einheiten. Der daraus resultierende, beinahe enzyklopädische Charakter des Kapitels 4 möchte so zum einen Redundanzen

vermeiden und andererseits der Gefahr einer „inputhermeneutischen“³² Herangehensweise entgehen, nach welcher eine leitende Fragestellung dazu führen kann, dass wichtige Details in den zu untersuchenden Filmen entweder gar nicht oder zeitweilig sogar falsch wahrgenommen werden, um der Fragestellung zu entsprechen.

Die Vorgehensweise, bei der ausgewählte Filme einzeln als ein eigenes Diskursfeld eingegrenzt und in Verbindung zu ihren Kommentaren gebracht werden, ermöglicht erst eine – im Foucault’schen Sinne – *archäologische*³³ Untersuchung des Serienmörderfilms, denn die Vielfalt der Ästhetiken, Strukturen und Motive „lassen eine umfassende *und* detaillierte Darstellung kaum zu; unter Verzicht auf die Details aber würde eine Rekonstruktion des Gesamtphänomens allzu schematisch werden.“³⁴ Die Kohärenz der Untersuchung wird neben dem übergeordneten Analysekonzept (Medienkonstruktivismus, Diskursgeschichte[n] und Authentizitätsästhetik) dadurch gewährleistet, dass die Resultate vorangegangener Untersuchungen in die jeweils nachfolgenden einfließen und in Kapitel 5 zu einer an den Filmanalysen ausgerichteten, diskursorientierten Zusammenfassung verzahnt werden.

Quellen der Untersuchung bilden in erster Hinsicht natürlich die Filme selbst. Daneben erhalten jedoch vor allem zeitgenössische und spätere Zeugnisse der Produktion und Rezeption nicht den bloßen Charakter von Sekundärliteratur, sondern werden im diskursanalytischen Sinne als Paratexte eines Gesamttextes betrachtet. Dass hierbei auch und manchmal zuvor der Stimmen der Autoren (der Filmemacher und Produzenten) mit einfließt, soll keinesfalls dem Intentionalismus oder Objektivismus das Wort reden, sondern deren oft den Diskurs präformierende und diesen nachhaltig beeinflussende *Funktion*³⁵ verdeutlichen.

1.3 Danksagung

Die Vorfertigung dieser Arbeit, die als Dissertation am *Institut für Germanistik, vergleichende Literatur- und Kulturwissenschaft der Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn* eingereicht wurde, wäre ohne die Mithilfe zahlreicher Kollegen, Freunde und Bekannter nicht möglich gewesen. Zunächst gilt mein größter Dank meiner Frau Miriam-Maleika Höltgen, die all die Filme mit mir gesehen und diskutiert hat, meine Arbeiten immer wieder gelesen, kritisch kommentiert, redigiert und lektoriert hat und mir in der Entstehungszeit der Dissertation den Rücken freigehalten hat.

Wesentliche Inspiration habe ich vom Betreuer meiner Arbeit, Professor Doktor Michael Wetzell erhalten, der meine Thesen und Analysen kommentiert und durch sein unerschöpfli-

³² Vgl. Welsch 1995, S. 159.

³³ Foucault definiert Archäologie als „*reine Beschreibung diskursiver Ereignisse*“ (Foucault 1997, S. 41, Hervorhebung im Original) und umreißt deren Aufgaben folgendermaßen: „[...] die Grenzen und Formen der *Aufbewahrung* definieren: welche Äußerungen sind dazu bestimmt, ohne Spuren zu vergehen? Welche sind im Gegensatz hierzu dazu bestimmt, in das Gedächtnis der Menschen einzugehen [...] die Grenzen und Formen der *Aneignung* definieren: welche Individuen, welche Gruppen, welche Klassen besitzen Zugang zu diesem Diskurstypus? Wie ist das Verhältnis des Diskurses zu dem, der ihn ‚hält‘, und dem, der ihn empfängt, institutionalisiert? Wie definiert sich das Verhältnis des Diskurses zu seinem Autor, wodurch zeichnet es sich aus? [...]“ (Foucault 2001, S. 869f.)

³⁴ Foucault 1994, S. 39 (Fußnote). Foucault grenzt damit seine Untersuchung zu den französischen Strafinstitutionen innerhalb einer bestimmten Epoche ein.

³⁵ Zur „Autor-Funktion“ vgl. Foucault 2003, S. 245-251.

ches kulturhistorisches und -wissenschaftliches Wissen ergänzt hat. Dem Zweitgutachter, Prof. Dr. Jürgen Fohrmann danke ich für seine Vermittlertätigkeit und die anregenden Diskussionen in seinen Seminaren. Darüber hinaus bin ich allen Gutachtern und Kollegen des Instituts zu Dank verpflichtet, weil sie mir in der Zeit meiner Dissertation nicht nur eine berufliche Heimat gegeben haben, sondern auch zum Gelingen der den Abschluss dieses Promotionsprojektes begleitenden Tagung „Serienmord als ästhetisches Phänomen“ (am 19. April 2008) beigetragen haben.

Daneben waren es vor allem Freunde wie Patrick Baum, der mir französische Texte und Filme ‚zugänglich‘ gemacht hat, Sigrid Lange und Karsten Hertrich, die meine Arbeit in Auszügen kritisch gegengelesen haben. Ganz besonders bin ich den Usern des Internetforums *filmforen.de* dankbar, die mir ihre Archive geöffnet, mich mit seltenen Filmen und apokryphen Filmkritiken bekannt gemacht haben, namentlich und insbesondere Alex Klotz, Christian Keßler, Oliver Nöding, Florian Bülow und Thomas Groh. Holger Schnell von der *Bibliografie des fantastischen Films* sowie der *Freiwilligen Selbstkontrolle der Filmwirtschaft* und Marcus Popescu von *Legend Films International* danke ich dafür, dass sie mir weitere Materialien zur Diskussion zur Verfügung gestellt haben.

2. Die filmische Konstruktion von Wirklichkeit

„Die massive Außenwelt hat ihr Gewicht verloren,
sie wurde von Raum, Zeit und Kausalität befreit
und in die Formen unseres eigenen Bewußtseins gekleidet.“³⁶
(Hugo Münsterberg)

Für die allermeisten von uns gilt: Was wir über Serienmörder wissen, das wissen wir durch die Massenmedien.³⁷ Dieses Wissen setzt sich, wie sich in den späteren Filmanalysen zeigen wird, selbst wiederum aus verschiedenen Facetten psychologischer und kriminalistischer Erkenntnisse, aber auch aus Mythen, Klischees und nicht zuletzt Fiktionen zusammen, die in den Medien zu einem Bild des Seriennörders gebündelt werden. Eine Untersuchung des Seriennörderfilms ist also auch immer eine Untersuchung solcher medialer Konstruktionen. Diese haben die Eigenschaft, Fakten und Fiktionen derart zu amalgamieren, dass sie als *Artefaktualitäten*³⁸ voneinander nur schwer unterscheidbar sind. Siegfried J. Schmidt bringt dies in Zusammenhang mit der Kultur, in der wir leben und in der diese Bilder produziert werden:

„In Gesellschaften mit entwickelten Mediensystemen wirken Medien als sozio-technische Systeme wie als Systeme von Medienangeboten entscheidend an der alltäglichen W[irklichkeitskonstruktion] mit. Ihre W[irklichkeitskonstruktion]en, die in aller Regel nicht auf selbsterlebte Ereignisse der Mediennutzer bezogen werden können, liefern die Versatzstücke, aus denen sich die Mitglieder von Medienkulturgesellschaften ihre eigenen W[irklichkeitskonstruktion]en zusammenbauen. Dabei ist eine Trennung von Lebenswirklichkeit und Medienwirklichkeit illusorisch, da die sog. Lebenswirklichkeit längst so in die Medienkulturgesellschaft eingebettet ist, daß Selektionsmechanismen und Inszenierungsstile der verschiedenen Mediensysteme die Verfahren wie die Interpretationen individueller W[irklichkeitskonstruktion] prägen.“³⁹

Am Seriennörderfilm lässt sich zeigen, dass sich die in ihm dargestellten ‚Fakten‘ nach und nach verselbstständigen und aus den Filmen über Serienmörder zurück in die (außerfilmischen) Diskurse über Serienmörder fließen. Dort inspirieren sie abermals Fiktionen, wecken auf Grund ihrer ‚wirklichkeitsnahen Machart‘⁴⁰ Ängste vor den psychischen und sozialen Wirkungen solcher Filme, führen zur Verwechslungen von Fakten und Fiktionen, rufen Kulturkritiker auf den Plan, die die Filmkunst vor den Einflüssen einer allzu verderbten Realität oder die Gesellschaft vor den Einflüssen der Filme schützen wollen und sorgen selbst in aka-

³⁶ Münsterberg 1996, S. 99.

³⁷ Dies stellt ein leicht abgewandeltes Zitat von Niklas Luhmann dar, geht jedoch logisch daraus hervor „Was wir über unsere Gesellschaft, ja über die Welt, in der wir leben, wissen, wissen wir durch die Massenmedien.“ (Luhmann 1996, S. 9.)

³⁸ Dieser Neologismus aus Artefakt, Fakt und Aktualität geht auf Jacques Derrida zurück bedeutet, „daß es *Aktualität* – in Sinne von ‚das, was aktuell ist‘ oder eher ‚das, was unter dem Titel *Nachrichten* [*actualités*] von den Radio- und Fernsehsendern ausgestrahlt wird‘ – nur in dem Maße gibt, wie ein Ensemble technischer und politischer Dispositive zusammentritt, um gleichsam aus einer unbegrenzten Massen von Ereignissen diejenigen ‚Tatsachen‘ auszuwählen, die die Aktualität ausmachen sollen: das, was man die ‚Fakten‘ nennt, aus denen sich die ‚Informationen‘ speisen.“ (Derrida/Stiegler 2006, S. 56.) Artefaktualität umschreibt mithin bereits einen Grundgedanken medienkonstruktivistischer Theorie, wie Michael Wetzel ausführt: „Man erkennt hier in Derridas Dekonstruktion medialer Präsenz und Referenz zugleich einen quasi konstruktivistischen Ansatz wieder: Wirklichkeit und Wahrheit sind mediale Artefakte, Konstrukte eines telematische[n] Netzwerkes, das nicht als paranoische Vision erlebt wird, sondern als Apriori in jeder Bahnung einer Spur gesetzt wird.“ (Wetzel 2002, S. 12f.)

³⁹ Schmidt 2004, S. 707.

⁴⁰ Eine Zuschreibung, die gerade in Zensurgutachten zu Seriennörderfilmen immer wieder ins Feld geführt wird – Beispiele hierfür werden folgen.

demischen Spezialdiskursen für eine Verundeutlichung von Argumentationen. Vier Beispiele seien hierfür kurz angeführt.

In dem auf Horrorfilm-Literatur spezialisierten Verlag *MPW* erschien im Jahre 2000 eine Monografie mit dem Titel *Murdermind – Serienmörder*⁴¹ und dem Untertitel *Ein gnadenloses Buch über gnadenlose Menschen und ihre Wahnsinnstaten. Unzensiert – erschreckend – grausam*. Der Autor der Monografie, der das Pseudonym „Vinnie St. John“ benutzt⁴², listet darin zwölf Serienmordfälle und die dazugehörigen Filmadaptionen auf. Abgesehen von den eminenten orthografischen, stilistischen und editorischen Schwächen des Bandes wird in ihm immer wieder deutlich, wie sehr die Fakten (Fallgeschichten, Ätiologien, ...), die der Autor anführt, eigentlich aus den dazugehörigen Filmen stammen. So entlehnt er die Biografie des Serienmörders Edward Gein etwa dem Film *DERANGED*, der jedoch selbst schon wieder einige Ergänzungen und Interpretationen (im Vergleich mit anderen Quellen) enthält, sich aber durch seinen quasidokumentarischen Stil als authentisch ausgibt. (Vgl. Kap. 4.3.7.)

St. Johns Buch ist damit nur ein besonders augenfälliges Beispiel dafür, dass die Geschichte des Serienmordes untrennbar mit ihrer medialen Aufbereitung und Multiplikation verbunden ist. Seine Ausführungen zeigen deutlich, wie sich Fakten in diesem Diskurs vervielfältigen und verselbstständigen und nicht selten einen bestimmaren Wahrheitswert verlieren, weil ihre Referenzen wiederum nur Medieninhalte zur Basis haben. Trotzdem – oder vielleicht gerade deshalb – erfreuen sich Fiktionalisierungen von Serienmordfällen zunehmender Popularität.⁴³

Ein Grund hierfür liegt im Aufeinandertreffen der Erwartung des Rezipienten, durch den ‚authentischen Serienmörderfilm‘ etwas über den ihm zugrunde liegenden Fall zu erfahren, und der Erwartung der Produktion, den Rezipienten möge die Ästhetisierung der Fallgeschichte so sehr beeindrucken, dass ihr Film als erfolgreich betrachtet wird – ein Mechanismus, der für alle Bereiche der Erzeugung von Medienwirklichkeiten gilt:

„Alle Konstruktionen von Wirklichkeiten [...] unterliegen einer starken Erwartung nach Richtigkeit, Wahrhaftigkeit und Wahrheit. Menschen erwarten hierbei, dass die Wirklichkeit so wiedergegeben, widergespiegelt, abgebildet und dargestellt werden soll, wie sie tatsächlich *ist*, und jede Form der Abweichung soll als Täuschung oder Halluzination, als falscher Schein oder Verfälschung markiert werden können.“⁴⁴

Ein zweites Beispiel: Am anderen Ende der publizistischen Landschaft von Serienmord und Serienmörderfilm finden sich Forschungsarbeiten, wie etwa die von Angelica Schwab⁴⁵ mit dem Titel *Serienkiller* – eine der ersten in Deutschland publizierten kulturwissenschaftlichen Dissertationen zum Thema. In ihrer *sozioästhetischen Untersuchung* stellt sie Serienmörder in *Wirklichkeit und Film* (so der Untertitel) einander gegenüber. Zwar unterscheiden sich Schwabs und St. Johns Herangehensweisen fundamental voneinander, doch zeigen sich in beiden Arbeiten auch Analogien: Wie St. John versucht Schwab ihre Diskussion der Serienmörderfilme zu einer Kritik der Kultur(en), der sie entstammen, zu transzendieren.

⁴¹ St. John 2000.

⁴² Offensichtlich eine Verschmelzung von Vinnie Vincent und Mark St. John, die beide Gitarristen der Rockgruppe *Kiss* gewesen sind. Die Monografie erschien in einer Folgeauflage unter dem Namen/Pseudonym Vinnie Rauscher.

⁴³ Vgl. Juhnke 2001, S. 37-51.

⁴⁴ Reich/Sehnbruch/Wild 2005, S. 195.

⁴⁵ Schwab 1998.

Schwabs Filmanalysen offenbaren dies als eine überdeutliche Agenda und es wird sich im Folgenden zeigen, dass diese Agenda nicht selten zu Beobachtungsfehlern führt, die lediglich dazu geeignet sind, die aufgestellten Thesen zu belegen. (Vgl. etwa Kap. 4.2.8.) Diese Herangehensweise an Kulturprodukte ist keineswegs bereits an sich problematisch, denn jede Forschungshypothese ist immer schon mit einer fokussierten Fragestellung – und damit einer Einschränkung der Zugangsvielfalt – verbunden. Ohne eine ‚Herausfilterung‘ der unendlichen Anzahl anderer möglicher Sichtweisen auf kulturelle Artefakte wäre Wissenschaft nicht möglich. Die Ergebnisse sagen damit aber immer auch ebensoviel über das Artefakt wie über die Agenda ihres Interpretieren aus. Wenn sich, wie in Schwabs Untersuchung, die Untersuchungsergebnisse der Fragestellung anpassen (und nicht aus ihr folgen), kann man mit Wolfgang Welsch von „Input-Hermeneutik“ sprechen: „Es geht [dieser] nicht darum, etwas der Kunst zu entnehmen, sondern man muß umgekehrt die Bedeutung und Bewertungen, auf die es ankommt, an sie herantragen, ja in sie hineinbringen.“⁴⁶

Die *Input-Hermeneutik* ist, ob sie bewusst oder unbewusst abläuft, eine Konstruktionsleistung, denn sie fügt nicht nur dem Diskurs über das Kunstwerk etwas (eine Interpretation) hinzu, sondern konstruiert auch Fakten. Diese Konstruktionsleistung beginnt jedoch nicht erst mit der Interpretation, sondern bereits beim scheinbar unverfänglichen Nacherzählen einer Filmstory:

„Wenn man die Hypothese aufstellt, dass nacherzählte Filmstorys Aufschluss darüber geben können, wie die persönlichen Scripts strukturiert sind, so kann man damit Kommunikate und deren Bildungsprozesse sichtbar machen.“⁴⁷

Filmverstehen ist immer schon „persönliche Konstruktion“⁴⁸, die auch vor den scheinbar nüchternsten empirischen Techniken, wie der Filmprotokollierung⁴⁹ nicht Halt macht. Dem Problem der empirischen Filmwissenschaft, intersubjektiv prüfbare Aussagen über Film zu erhalten, stehen nicht selten Spekulationen über die gegenseitige Beeinflussung von Fiktionen und Fakten seitens der Medienwirkungsforschung (die selten empirisch letztbegründbar sind) gegenüber, wie das dritte Beispiel zeigt:

So beginnt die Serienmörderfilm-Geschichte bereits mit einem Zensurfall (vgl. Kap. 4.1.1), der die Annahme zur Grundlage hat, das im Film Dargestellte könne zur Gefahr für den Zuschauer werden. Solche Annahmen sind – obwohl die akademische Medienwirkungsforschung die dem zugrunde liegenden behavioristischen Wirkungshypothesen schon vor Jahrzehnten als unbeweisbar verworfen hat⁵⁰ – bis heute fester Bestandteil des Diskurses über Filme, vor allem in jenen Disziplinen und Institutionen, die sich mit dem ‚Schutz des Zuschauers‘ beschäftigen.

⁴⁶ Welsch 1995, S. 159.

⁴⁷ Drinck et al. 2001, S. 17.

⁴⁸ Hackenberg/Hajok 2005.

⁴⁹ „Schon im Filmprotokoll bringt der Betrachter seine eigene Perspektive ein. Er versteht zunächst nur das, was er bereits kennt und weiß. Er selektiert mittels dieses Wissens und zugleich auf Grund einer Intervention seiner Affekte [...]. Im Verlauf der Herstellung eines Filmprotokolls erzeugen wir lediglich Systeme von Beschreibungen, und schon der Akt der Wahrnehmung ist ein Akt der Interpretation.“ (Kanzog 1988, S. 28f.)

⁵⁰ Was nicht bedeutet, dass akademische Disziplinen, wie etwa die Erziehungswissenschaft, unbeeinflussbar von solchen Tendenzen wären: „Die Auseinandersetzung mit den Medien ist in der Pädagogik traditionell äusserst ambivalent und insbesondere im Falle des Erscheinens eines jeweils neuen Mediums zumeist gekennzeichnet durch extreme Haltungen wie Abwehr oder Überanpassung.“ (Drinck et al. 2001, S. 1.)

Positionen, die nicht von einer monokausalen, einseitigen Wirkung vom Medium auf den Rezipienten ausgehen, haben versucht, eine komplexere Sichtweise zu etablieren:

„Der in der öffentlichen Diskussion zum Jugendmedienschutz immer noch anzutreffenden Annahme direkter und absehbarer Medienwirkungen wird entgegengehalten, dass mediale Inhalte und Darstellungen Rezeptionsangebote sind, die nicht auf die Rezipienten einwirken, sondern lediglich die persönliche und aktive Rezeption anleiten.“⁵¹

Doch selbst aus den elaboriertesten Ansätzen zur Untersuchung von Medienwirklichkeiten ist die behavioristische Wirkungshypothese scheinbar nicht fernzuhalten:

„Als Kehrseite nehmen wir gesellschaftlich in Kauf, dass ein Teil des Schreckens seine Nachahmer findet, die individuell die Balance zwischen Fiktion und Wirklichkeit nicht mehr finden und die den Verwechslungen des medialen Systems zwischen Realität und Realem erliegen.“⁵²

Dass diese Position in der nicht-akademischen, öffentlichen Debatte in Qualität und Quantität potenziert auftritt, werden die Analysen der Sekundärliteratur zu einzelnen Filmen zu belegen versuchen. Festzuhalten ist hier, dass die ‚unheimliche Wirkmacht‘, die dem Film an sich von Beginn an unterstellt wird, bis heute ein zentraler Aspekt in der Diskussion zum Serienmörderfilm ist – aber auch ein Ergebnis medialer/filmischer Wirklichkeitskonstruktion spiegelt.

Umgekehrt, das soll ein viertes und letztes Beispiel zeigen, existieren ebenfalls seit den ersten Serienmörderfilmen Positionen, die die Motivation, aus welcher kriminalhistorische Fakten in Fiktionen einfließen ‚müssen‘, kritisch hinterfragen. Den Filmemachern werden spekulative Interessen und ‚Konjunkturausnutzung‘ (vgl. Kap. 4.1.4) unterstellt. Kulturkritische Trends werden offengelegt, die belegen sollen, dass die zunehmende Schock- und Skandalwirkung von Berichterstattung in den Nachrichtenmedien auf den Film zurückzuführen ist oder diesen beeinflusst.⁵³

Diese Form der Kulturkritik verkennt die psychologische Funktion, die mit der Fiktionalisierung und Ästhetisierung von Verbrechen verbunden ist. Ein Serienmörderfilm bietet dem Filmemacher die Möglichkeit, seine Sicht auf das Thema darzulegen und dem Zuschauer, sich ‚ein Bild‘ zu machen. Die Fiktionalisierung eines Serienmordfalles bietet – wie sich zeigen wird – zahlreiche Gelegenheiten zur Reflexion der eigenen Kultur, ihrer ethischen Verfasstheit, ihrem Haushalt an kollektiven Ängsten und nicht zuletzt dem Bild, das diese Kultur von sich selbst produziert und das sich im Verlauf der (Film-)Geschichte deutlich wandelt.

Die mediale Konstruiertheit von Wirklichkeit ist also keineswegs ausschließlich als Problem zu bewerten. Vielmehr stellt sie das Produkt gesellschaftlicher Auseinandersetzungen mit Phänomenen des Alltags in ästhetisierter Form dar:

„Die Vermischungen [von Wirklichkeit und Fiktion, S. H.] sichern die Aktualisierung auch eines historischen Stoffes, sie sichern, dass unterschiedliche Verständigungsgemeinschaften unterschiedliche Wirklichkeitsauffassungen aufstellen und dann in Konkurrenz zueinander setzen.“⁵⁴

Es sollte daher nicht die Aufgabe einer Medien- oder Filmwissenschaft sein, *eine* wie auch immer geartete *Realität* den medialen Wirklichkeitskonstruktionen gegenüberzustellen, um letztere dadurch zu verifizieren oder zu falsifizieren. „Wirklichkeit [...] wird als jene phäno-

⁵¹ Hackenberg/Hajok 2005, S. 73.

⁵² Reich/Sehnbruch/Wild 2005, S. 212.

⁵³ Vgl. Reich/Sehnbruch/Wild 2005, S. 49.

⁵⁴ Reich/Sehnbruch/Wild 2005, S. 14.

menale Welt definiert, die von uns erzeugt wird, und Realität als das unerkennbare Jenseits dieser Wirklichkeitskonstruktionen⁵⁵, referiert Weber. Daher stehen *Wirklichkeit* und *Fiktion* nur in einem scheinbaren Gegensatz zueinander:

„Bei näherer Teilnahme, Beobachtung und Handlung erkennen wir, dass sie in stetigen Beziehungen stehen, in einem unauflösbaren Verhältnis, das besonders an die imaginäre Seite appelliert und spiegelnd auf uns symbolisch zurückwirkt. Dabei können die Fiktionen sogar ganz und gar rationalistisch auftreten. Allein dadurch, dass sie eine Differenz zu einer ansonsten erlebten Wirklichkeit akzentuieren, schaffen sie einen Riss, der die Teilnahme am Bestehenden relativiert, die Beobachtungen auf ein mögliches Neues hin schärft und gegebenenfalls zu Handlungen antreibt, die die Wirklichkeit verändern.“⁵⁶

Eine wertende Gegenüberstellung von Wirklichkeit und Fiktion würde diese Abhängigkeit nicht nur verkennen, sondern darüber hinaus auch die oben genannte Funktion ignorieren. Es liegt also geradezu im Interesse des Zuschauers zum ‚Opfer‘ solcher ‚Vermischungen‘⁵⁷ von Fiktionalem und Nichtfiktionalem zu werden:

„Die Faszination bewegter Bilder, die auf eine Filmlänge verdichtete Bannung der Augenblicke, die ästhetische Nähe zu den Figuren (wirksam vor allem durch eine realistische Gestik und Mimik), mit denen man in unmittelbarer Nähe in einem Raum zu sein scheint, die völlige Dunkelheit, das Verschwinden der trennenden Begrenzung der Leinwand, lassen Zuschauer auf Zeit in die Handlung eintauchen.“⁵⁸

Dennoch fordert das qualitativ und quantitativ hohe Maß an Fiktionalisierungen gerade dort, wo nicht Fiktion, sondern Information, Dokumentation und Nachricht das Anliegen des Medieninhaltes sind, eine Analyse der Fiktionalisierungs- und Authentisierungsstrategien.⁵⁹

Eine medien- und filmwissenschaftliche Auseinandersetzung mit diesem Phänomen sollte in erster Hinsicht die medienhistorischen und -ästhetischen Praktiken untersuchen, weil sich aus ihnen ablesen ließe, in welcher Beziehung die ‚Wirklichkeit(en)‘, Zuschauer, Medien und deren Inhalte zueinander stehen. Eine vor allem zwischen den 1980er und 1990er Jahren entwickelte ‚Methode‘⁶⁰ zur Untersuchung dieses Verhältnisses ist der *Konstruktivismus*.⁶¹ Im Folgenden soll dieser unter besonderer Berücksichtigung des *Medienkonstruktivismus* vorgestellt werden.⁶² Aus dessen Prämissen wird dann unter Verwendung eines konstruktivistisch gewendeten Authentizitäts-Begriffs ein Ansatz für eine filmkonstruktivistische Theorie und Analyse-Methode hergeleitet.

Der erkenntnistheoretische Konstruktivismus stellt eine transdisziplinäre Theorie (aus Philosophie, Psychologie, Kybernetik, Linguistik, Kognitions- und Kommunikationswissenschaft, Medienwissenschaften, ...) dar, nach welcher der Grundgedanke des Skeptizismus (einer prin-

⁵⁵ Weber 2003, S. 185.

⁵⁶ Reich/Sehnbruch/Wild 2005, S. 14.

⁵⁷ Reich/Sehnbruch/Wild 2005, S. 14.

⁵⁸ Reich/Sehnbruch/Wild 2005, S. 42.

⁵⁹ Hierfür setzt sich besonders Stefan Weber ein. (Vgl. Weber 1999 und Weber 2002.)

⁶⁰ Es wird immer noch diskutiert, ob Konstruktivismus eine Methode zur Untersuchung der Interaktion zwischen Realität und Erkenntnis derselben oder gar eine Epistemologie darstellt – also eine empirische oder ontologische Disziplin ist. (Vgl. Weber 2002.)

⁶¹ zu unterscheiden von der gleichnamigen kunsthistorischen Strömung und der mathematisch-logischen Grundlagendiskussion. (Vgl. C. T. 2004, S. 449-451.)

⁶² Ich verweise anstelle einer eingehenderen Diskussion der Entwicklung auf einige grundlegende und Überblick gebende Werke: Schmidt 1987, Watzlawick 1999, Weber 2003, Gumin/Meier 2005.

zipiellen Unerkennbarkeit der Außenwelt in ihrem Sosein) mit Immanuel Kants erkenntnistheoretischer „kopernikanischen Wende“⁶³ (Wirklichkeit als Produkt menschlicher Verstandestätigkeit) vereinigt wird. Die Überlegungen seiner Begründer basieren vor allem auf psychologischen, kommunikationswissenschaftlichen und kybernetischen Prämissen, wonach Wirklichkeit, Wissen und Erkenntnisfähigkeit bloße Konstruktionen des menschlichen Verstandes darstellen. Der Konstruktivismus steht damit im diametralen Gegensatz zum Realismus, der (in seiner naiven Ausprägung) von einer prinzipiell erfahrungsunabhängigen Erkennbarkeit der Welt ausgeht. Den dualistischen Konflikt zwischen Realismus und Konstruktivismus fasst Stefan Weber in folgenden Fragen zusammen:

„Ist die Wirklichkeit eine Entdeckung oder eine Erfindung? Spiegeln Medien die Wirklichkeit (deckungsgleich bis verzerrt) wider, oder konstruieren sie sie erst? Ist die Welt Projektion oder Entwurf? Repräsentieren wir etwas, oder sind wir ‚immer schon‘ Konstrukte? Bilden wir Wirklichkeit ab, oder bauen wir sie auf?“⁶⁴

Schon anhand dieser Fragen zeigt sich die Bedeutung und Rolle der Medien bei der Konstruktion von Wirklichkeit(en).

2.1 Medienkonstruktivismus

In seiner ‚radikalen‘ Ausprägung hat der Konstruktivismus seit den 1980er Jahren viel Kritik⁶⁵ aber auch Ausdifferenzierungen erfahren. Der für die hier diskutierten Zusammenhänge besonders relevante medien- bzw. kommunikationswissenschaftliche Konstruktivismus ist „jedoch erst eine Errungenschaft der vergangenen Jahre“⁶⁶ und in Deutschland vor allem vom Literaturwissenschaftler Siegfried J. Schmidt entwickelt worden. Die Bandbreite von Schmidts Konzeptionen reicht von einer frühen „zunächst naturalistische[n] Positionen des radikalen Konstruktivismus“⁶⁷ zu in jüngerer Zeit entwickelten non-dualistischen Theorien⁶⁸, in denen die Dichotomie von Konstruktivismus/Subjektivismus und Realismus/Objektivismus zugunsten eines kulturalistischen Ansatzes aufgehoben wird. Bei diesem wird der Letztbegründungsanspruch naturalistisch-konstruktivistischer Theorie zugunsten einer Sichtweise ersetzt, in welcher menschliche Erkenntnis immer schon in einem kulturell präformierten (Kultur-)Raum stattfindet, der durch seine Beschaffenheit zentralen Einfluss auf das Erkennen nimmt.

Zumeist werden in konstruktivistischen Diskursen Medien nicht zuvorderst als ästhetische Phänomene, sondern als Kommunikationssysteme verhandelt. Der Medienwissenschaftler

⁶³ „Bisher nahm man an, alle unsere Erkenntnis müsse sich nach den Gegenständen richten“, beschreibt Kant die bisherigen Versuche der Erkenntnistheorien und schlägt entgegengesetzt vor, „daß wir annehmen, die Gegenstände müssen sich nach unserer Erkenntnis richten“. (KrV, B XVI – Kant 1996, S. 25.)

⁶⁴ Weber 2002, S. 12.

⁶⁵ Von der Nicht-Falsifizierbarkeit des Ansatzes bis hin zum Solipsismus-Vorwurf reichen dabei die Kritiken der Gegner. Stellvertretend für diese sei auf Nüse et al. 1991 verwiesen.

⁶⁶ Weber 2003, S. 180.

⁶⁷ Reich/Sehnbruch/Wild 2005, S. 17. Vgl. Schmidt 1987.

⁶⁸ Vgl. Schmidt 2003. Hier diskutiert Schmidt die Gegenstände unseres Bewusstseins nicht mehr als Abbilder einer äußeren Realität (die damit in Kontrast zueinander stünden), sondern als alleinige Ergebnisse unserer kognitiven und kommunikativen Leistungen. Er beruft sich dabei – wie auch Weber – dezidiert auf die non-dualistischen Theorien Josef Mitterers. (Vgl. Schmidt 2003, S. 92.)

Stefan Weber, der vor allem journalistische Formate auf ihre Strategien von Wirklichkeitskonstruktion untersucht hat, spricht sich für eine *empirische Wende* (im Kontrast zu einem Konstruktivismus als *ontologischer Theorie*) aus. Webers *empirischer Konstruktivismus* widmet sich den ästhetischen Mechanismen der Nachrichtenmedien und wäre damit auch zu einem Ansatz zur Untersuchung fiktionaler Medienprodukte (wie dem Serienmörderfilm) kompatibel:

„Der empirische Konstruktivismus erlaubt es meines Erachtens, die Rede von der Konstruktivität herunterzubrechen auf die Praxis der aktuellen Medienkommunikation. Konstruktivität ist dann keine bloße Kampfvokabel oder Redeweise mehr, kein empirisch leerer Platzhalter, sondern ein konkreter Trend, der eingebettet zu denken wäre in andere **Makro-Trends der Medialisierung**, wie etwa **Entertainingisierung, Fiktionalisierung, Beschleunigung, Kommerzialisierung/Ökonomisierung** u. a. Geoutete Fälschungen wie Kujaus Hitler-Tagebücher, Michael Borns Spielfilm-Fakes oder Tom Kummers fingierte Interviews unter dem Label ‚Faction-Journalismus‘ sind freilich nur die Spitze des Eisbergs im Rahmen eines Trends zu mehr und mehr Konstruktivität. Man denke überdies an die immer weiter reichende Durchdringung von Journalismus und Unterhaltung (jüngst hat sogar ‚Militainment‘ von sich reden gemacht, also Reality-TV in Hollywood-Optik ‚live‘ aus dem Kriegsgebiet) oder an die Konstruktion von Realität in Real-Life-Soaps.“⁶⁹

Weber strukturiert diese Überlegung, indem er eine Liste „aktuell[er] Modi der Wirklichkeitskonstruktion in (primär audiovisuellen) Massenmedien – differenziert nach Realitätsbezug (Realitätsbezug von 1 bis 8 abnehmend)“⁷⁰ – aufstellt:

„1. *Reality-TV / Realtime-Fernsehen / Eyewitness News* (‚reale‘ Einsätze von Feuerwehr, Rettung, Polizei u. a. mit Kamerabegleitung, wenn möglich auch instantane Übertragung)

2. *Klassischer Informationsjournalismus* (das ‚Weltgeschehen‘ mit geringer zeitlicher Verzögerung, in der Regel kaum nachgestellte Ereignisse sowie zumindest kaum direkte mediale Beeinflussung des Geschehens [auch dies ist aber zunehmend fraglich!])

3. *‚Narratives Realitätsfernsehen‘* (‚reale‘ Ereignisse werden nachgestellt, wie z. B. in ‚Aktenzeichen XY‘, ‚Notruf‘ u. a. Sendungen)

4. *Unterhaltungs- und Boulevardjournalismus* (Zunahme an medial inszenierten und konstruierten Stories, auch Zunahme an bewusstem, medialem Agenda-Setting)

5. *PR-Journalismus* (bewusst intentionale Image- und Marken-Färbung der Berichterstattung, zunehmend nicht-gekennzeichnet)

6. *‚Performatives Realitätsfernsehen‘* (‚reale‘ Akteure im Kontext inszenierter Aufgaben, d. h. zu meist im Paradigma ‚Spiel‘, Beispiele: ‚Big Brother‘, ‚Taxi Orange‘, ‚Outback‘ u. a.)

7. *Faction-Journalismus, journalistische (Spielfilm-)Fakes* u. a. Zuspitzungen des Konstruktionsprinzips im Journalismus (Michael Born, Tom Kummer u. a.)

8. *Klassische Unterhaltungsformate* (Daily Soaps, Spielfilme usw.) und Werbung“⁷¹

Mit Ausnahme der Punkte 5 und 6⁷² finden sich diese Modi auch in den medialen Diskursen über Serienmörder wieder. In den in dieser Arbeit zu untersuchenden Spielfilmen (die Weber

⁶⁹ Weber 2002, S. 14. (Hervorhebungen im Original)

⁷⁰ Weber 2002, S. 15.

⁷¹ Weber 2002, S. 15. (Hervorhebungen im Original)

⁷² Dieser Modus wird in einigen Serienmörder-Fiktionen zumindest aspektiert. So inszeniert HALLOWEEN: RESURRECTION (USA 2002, Rick Rosenthal) eine Art Serienmörder-*Big-Brother*, bei dem die designierten Opfer eine Nacht im Geburtshaus des Killers überstehen müssen, während dieser dies zu verhindern versucht. Im Computerspiel *Manhunt* (2003, Rockstar North) übernimmt der Spieler die Rolle eines Serienmörders, der seine Aufträge von einem Journalisten erhält, welcher ihn während seiner Taten exklusiv fürs Fernsehen filmt. Das angenommene Gefahrenpotenzial solch einer virtuellen Rol-

wohl ausschließlich unter Punkt 8 subsumieren würde) zeigen sich die übrigen Modi jedoch auch als *Authentisierungsstrategien* innerhalb der Erzählungen und Darstellungen und können somit als *diskursive Praktiken der filmästhetischen Wirklichkeitskonstruktion* interpretiert werden.

Der ‚Grund‘ für solche ästhetischen Wirklichkeitskonstruktionen lässt sich jedoch nicht in einer Untersuchung allein der Medieninhalte ermitteln, sondern erfordert eine Berücksichtigung ihrer Rück- und Wechselbezüge auf die Kultur, der sie entstammen und in die sie wiederum eingehen:

„Medien sind als Mittel allerdings nie neutrale Werkzeuge oder Prozesse, sondern in ihnen und durch sie vermitteln sich die Selbst- und Fremdbilder der Kultur, sie prägen dabei als Formen der Weltaneignung und eines Ausdrucks über Welt, als Konstruktionen von Wirklichkeit, die zugleich in solcher Wirklichkeit als mediale Realität erscheinen auf maßgebliche Weise die kommunikativen, sozialen und ästhetischen Praktiken der Kultur.“⁷³

Es wäre also notwendig, die Prämissen des Medienkonstruktivismus auf eine Kulturtheorie auszudehnen, die gleichzeitig diese Praktiken, deren Protagonisten (Wirklichkeitskonstrukteure, Medienformate, Rezipienten) und die Interaktion mit der Kultur beschreibt. Die Erziehungswissenschaftler Kersten Reich, Lucia Sehnbruch und Rüdiger Wild haben hierzu einen Ansatz entwickelt, den sie ‚interaktionistischer Konstruktivismus‘⁷⁴ nennen.

2.2 Interaktionistischer Medienkonstruktivismus

Der ‚kulturalistisch gewendete[]‘⁷⁵, interaktionistische Konstruktivismus ist von seinen Entwicklern als eine Entradikalisierung des subjektivistisch-radikalen Konstruktivismus gedacht:

„Für diesen Ansatz ist es wichtig, nicht nur eine Konstruiertheit unserer Erkenntnis, unseres Wissens und dabei auch unserer Medien zu behaupten, sondern zugleich zu erkennen, dass eine solche Behauptung nicht in die Beliebigkeit von ‚bloßen‘ Konstruktionen zerfällt. Alle Versionen von Wirklichkeit sind immer auch kulturell und sie zirkulieren vielfach, bevor sie rekonstruiert (entdeckt) oder dekonstruiert (kritisiert) werden.“⁷⁶

In der De- und Rekonstruktion sehen Reich, Sehnbruch und Wild eine Möglichkeit „über das Verhältnis von Fiktion und Wirklichkeit jenseits eines vereinfachten Dualismus [... hinaus zu] situieren, wie wirklich die Wirklichkeit für uns ist, für wie real wir die Realität zu halten vermögen.“⁷⁷ Die Konstruktion ist hier also kein unhinterfragbares erkenntnistheoretisches Paradigma mehr, sondern eine Technik der Kulturproduktion, die sich verschiedener Verfahren bedient, um beim Rezipienten den Eindruck von Wirklichkeit zu evozieren.

lenvergabe spiegelt sich darin, dass *Manhunt* in vielen Ländern verboten ist und auch in Deutschland 2004 vom Amtsgericht München wegen Verstoßes gegen § 131 StGB („Gewaltverherrlichung“) beschlagnahmt wurde.

⁷³ Reich/Sehnbruch/Wild 2005, S. 2.

⁷⁴ Vgl. Reich/Sehnbruch/Wild 2005, S. V.

⁷⁵ Reich/Sehnbruch/Wild 2005, S. 33.

⁷⁶ Reich/Sehnbruch/Wild 2005, S. V. Die Autoren benutzen hier und im Folgenden einen Begriff von „dekonstruieren“ bzw. „Dekonstruktion“, der nicht derselbe wie Jacques Derridas ist, „bei dem es – grob gesprochen – um die Erschütterung einer Geschlossenheit der Repräsentation geht, d. h. um die Dezentrierung der Vorstellung einer offenbar werdenden Präsenz der Wahrheit im endlosen Aufschub der delinearisierten, differentiellen Schrift.“ (Wetzel 2002, S. 10.) Damit wird die Bedeutung von „Kritik“, die Reich, Sehnbruch und Wild verwenden, weit überschritten.

⁷⁷ Reich/Sehnbruch/Wild 2005, S. 14.

„Der Dualismus von Wirklichkeit und Fiktion“, so die Autoren, „erweist sich als eine Pseudo-Konstruktion, die unsere Teilnahme fixieren soll, obwohl sich Teilnahmen im kulturellen Wandel (und heute auch besonders in kulturellen Gegensätzen in einer Zeit) nicht fixieren lassen.“⁷⁸ Wir nehmen vielmehr verschiedene Rollen gegenüber Medieninhalten ein, wie sie weiter ausführen: Wir sind *Teilnehmer*, denn wir sind es, die über das Medium adressiert werden. Als solche „konstruieren wir unser Weltbild immer in einer Mischung aus dem, was wir (fiktiv bzw. imaginär) sagen wollen (oder mitunter auch nur intuitiv spüren) und dem, was sichtbar (wirklich bzw. real erscheinend) sich ereignet.“⁷⁹ Wir sind *Beobachter*, die ihre je eigenen Voraussetzungen an den beobachteten Gegenstand herantragen, ihre je eigene Interpretation dazu entwickeln. Und schließlich sind wir *Akteure*, „die über Medien agieren und dies mit/in Medien darstellen“⁸⁰. Diese Rollen lassen sich jedoch nicht voneinander trennen, sie werden ‚verstört‘; der Mediennutzer nimmt sie teilweise gleichzeitig ein, wie die Autoren an ihrer luziden Analyse von Diego Velázquez’ Gemälde *Las Meninas* (vgl. Abb. 4.3.10g) zeigen.⁸¹

Rezeptions- und Kommunikationsmodelle wie der radikale Konstruktivismus, der eine solche reziproke Beziehungsstruktur zwischen Beobachter, Teilnehmer und Akteur nicht berücksichtigt, vermögen kulturelle Praxen daher nicht angemessen zu beschreiben. Dies ist vielleicht der Grund, warum konstruktivistische Theorien häufig ohne Anschluss an andere kultur- und medienwissenschaftliche Positionen (mit Ausnahme der Systemtheorie Luhmanns) geblieben sind.⁸² Besonders poststrukturalistische Ansätze schienen im besonderen Widerspruch zum radikalen Konstruktivismus zu stehen.⁸³ Das ist umso problematischer, als die wichtigsten Anstöße in den Medien- und Kulturwissenschaften der vergangenen Jahre gerade aus poststrukturalistischen Theorien abgeleitet worden sind. Diese Kluft versuchen Reich, Sehnbruch und Wild zu überbrücken, indem sie ihren Konstruktivismus an die Theorien Vilém Flussers, Paul Virilios und Jean Baudrillards durch kritische Lektüre derselben anschließen.

Zunächst verteidigen sie die Autoren gegen die häufig geäußerten Angriffe⁸⁴, die Theorien Flussers, Baudrillards und Virilios seien nicht hinreichend begründet, verstießen gegen methodologische Prinzipien (Falsifizierbarkeitsprinzip, Sparsamkeitsprinzip, ...), seien zu spekulativ und teilweise ‚literarisch‘. Während Reich, Sehnbruch und Wild den ersten beiden Vorwürfen damit begegnen, dass die kritisierten Theorien im Gegensatz zu denen ihrer Gegner

⁷⁸ Reich/Sehnbruch/Wild 2005, S. 9.

⁷⁹ Reich/Sehnbruch/Wild 2005, S. 9.

⁸⁰ Reich/Sehnbruch/Wild 2005, S. 10.

⁸¹ Vgl. Reich/Sehnbruch/Wild 2005, S. 5-11.

⁸² Für Medientheorien konstatieren Reich, Sehnbruch und Wild: „Eine Theorie, die sich mit den neuen Medien – ganz gleich in welchen ihrer Formen – beschäftigt, steht immer unter dem Zwang, einen anschlussfähigen Diskurs an bisherige Prototypen von Erklärung zum Zwecke der Erhöhung der Plausibilität des eigenen Ansatzes anzuführen.“ (Reich/Sehnbruch/Wild 2005, S. 82.)

⁸³ So kritisiert etwa Helmut Eisendle in seinem Aufsatz *Medien und Wirklichkeit* „[d]ie Aftermodernität derer, die den Begriff *virtuality* zu schnell in den Mund genommen haben“ (Eisendle 1999, S. 186, Hervorhebungen im Original).

⁸⁴ Zu den Hauptgegnern des poststrukturalistischen Programms haben sich Alan Sokal und Jean Bricmont erklärt, die davon sprechen, dass *die Denker der Postmoderne die Wissenschaften mißbrauchen* (so der Untertitel ihres Buches *Eleganter Unsinn*, vgl. Sokal/Bricmont 1999.) Reich, Sehnbruch und Wild widmen ihnen eine Fußnote: „Diese Kritiker verfahren ihrerseits sehr ungenau, weil sie bloß aus einer engen naturwissenschaftlichen Sicht argumentieren und gar nicht auf die kulturbezogenen Argumente Virilios [aber auch anderer Theoretiker; S. H.] eingehen. So entsteht eine rigoros rationalistische Kritik, die sich meist an aus dem Zusammenhang gerissenen Zitaten befriedigt, um allein ihren Diskurs als ‚wahren‘ feiern zu können.“ (Reich/Sehnbruch/Wild 2005, S. 86.)

eher „die Bedingungen des Daseins in der Postmoderne zu begreifen“⁸⁵ in der Lage seien, sehen sie in den letzten beiden Vorwürfen sogar einen Vorteil: Die häufig als „Theoriefiktionen“⁸⁶ deklarierten Texte der drei Denker, unterliefen gerade durch ihren stilistischen Modus ein rein rationalistisches Programm und ‚verführen‘ den Leser damit zum Spiel, zu mehrfacher Reflexion und tiefer gehender Auseinandersetzung mit ihnen.

Die Diskussion der drei poststrukturalistischen Theoretiker mündet bei Reich, Sehnbruch und Wild schließlich in eben jenen kulturalistischen Konstruktivismus, greift die kulturkritischen Ansätze Flussers, Virilios und Baudrillards auf und integriert sie in den interaktionistischen Ansatz, der dann an verschiedenen Mediengattungen reflektiert wird – auch am Film.

2.3 Filmkonstruktivismus

Dabei sind Reich, Sehnbruch und Wild nicht die ersten, die das Medium Film an den Konstruktivismus (oder umgekehrt) heranführen. Bevor ihr Ansatz näher vorgestellt wird, soll ein Blick auf die recht junge (und kurze) Geschichte des Filmkonstruktivismus geworfen werden. 1988 unternimmt der Münchner Philologe Klaus Kanzog einen der wenigen und gleichzeitig sehr frühen Versuche, die Theorie des Konstruktivismus für die Filmwissenschaften fruchtbar zu machen. Sein interdisziplinärer Ansatz versucht *konstruktivistische Probleme der Filmwahrnehmung und Filmprotokollierung* (so der Titel) aufzuzeigen und legt der Filmwissenschaft nahe, sie

„sollte dabei zuvörderst die Vorstellung vom Film als einem Bereich objektiver Erkenntnis aufgeben. Der Film ist in seiner ‚Materialität‘ als Teil der Außenrealität ohne Bedeutung. Wir weisen ihm seine Bedeutung zu, indem wir sie verbalisieren, also mit den Mitteln der Sprache, jedoch jeweils nach Maßgabe der Nützlichkeit kognitiver *Orientierungsrahmen*.“⁸⁷

Wie bereits weiter oben zitiert, stellt Kanzog klar, dass selbst die Erstellung eines Einstellungsprotokolls keineswegs zu ‚objektiven‘ Beschreibungen des Films führt, sondern vom jeweiligen Protokollanten, seinen Einstellungen, Fragestellungen und seinem kulturellen Background abhängig ist. Kanzogs Überlegungen führen jedoch nicht in den Subjektivismus (und damit verbunden die Unmöglichkeit, sich über Film intersubjektiv zu verständigen). Vielmehr fordert er, dass der Konstruktionsprozess stets mitgedacht werden muss, wenn Aussagen über Filme getroffen werden:

„Es geht hier nicht darum, wie schnell die subjektiven Anteile aus der Filmanalyse eliminiert werden können, sondern um die Frage, in welchem Maße *Intersubjektivität* erreichbar ist. Schon einfache Wahrnehmungsexperimente an kurzen Filmausschnitten zeigen ein breites Spektrum individueller Assoziationen: richtige und falsche Beobachtungen, bessere, schlechtere und gleichberechtigte Beziehungen, Varianten und Invarianten.“⁸⁸

Obwohl sich die Subjektivität aus der Beobachtung nicht ausklammern lässt, muss ihr dennoch keineswegs ein Primat eingeräumt werden, denn die in der Geschichte der Filmwissenschaften erarbeiteten Methoden, Theorien und Terminologien bieten eine Verständigungsba-

⁸⁵ Reich/Sehnbruch/Wild 2005, S. 99.

⁸⁶ Reich/Sehnbruch/Wild 2005, S. 81.

⁸⁷ Kanzog 1988, S. 29.

⁸⁸ Kanzog 1988, S. 24.

sis, auf der sich valide Aussagen treffen und Falschbeobachtungen, Verwechslungen und Kategorienfehler vermeiden lassen. Kanzog spricht hier von einer

„unheilvollen Vermengung der Aspekte. Zeichen, deren Merkmale erst einmal erkannt und festgelegt werden müssen, werden vorzeitig mit Bedeutung ‚aufgefüllt‘; bloße Vorgänge werden mit ‚Handlungen‘ verwechselt, und nicht genügend auseinander gehalten werden die ‚Codes der Wirklichkeit‘ in den ‚Handlungen vor der Kamera‘ und die ‚Codes der Kamerahandlungen‘.“⁸⁹

Zu ähnlichen Überlegungen gelangen auch die Pädagogen Achim Hackenberg und Daniel Hajok, die 2005 in ihrem Aufsatz *Filmverstehen als persönliche Konstruktion die Rezeptionsweisen Jugendlicher aus konstruktivistischer Perspektive* (Untertitel) untersuchen. Ziel ihrer Verknüpfung von Konstruktivismus und (hier wirkungstheoretisch orientierter) Filmwissenschaft ist es, vereinheitlichenden Theorien zu begegnen, die *für alle möglichen* jugendlichen Filmzuschauer *ein und dieselbe* Wirkung unterstellen.

Ihr Ansatz ist komplexer, weil er eine Interaktion zwischen Film und Zuschauer (im Gegensatz zu einem bloßen Medienreiz-Zuschauerreaktions-Schema) darstellt. Filmverstehen ist ein *aktiver Prozess*, Sinn wird nicht vom Medium transportiert, sondern der Zuschauer *erzeugt ihn erst* (und macht damit sozusagen aus den ‚Laufbildern‘ erst einen Film).

„Da aktives Verstehen die Möglichkeit des individuell-differenten Verstehens impliziert (jeder kann das mediale Angebot ‚anders aktiv‘ verstehen), ist das persönliche Verstehen von medialen Inhalten und Darstellungen dabei nicht als direkte oder lineare Bedingung des Medienangebots zu betrachten, vielmehr sind *relationale* (gemeinsame) Bedingungsfaktoren sowohl seitens der Rezipienten als auch der Rezeptionsangebote zu untersuchen. Für den Bereich der Filmrezeption interessiert dann vor allem ein Bedingungsgeflecht, das als ‚Film-Zuschauer-Interaktion‘ konzipiert werden kann.“⁹⁰

Aus beiden Ansätzen lässt sich ein Grundgedanke kondensieren: Filme erhalten ihre Bedeutung im Bewusstsein des jeweiligen Rezipienten, die dieser auf der Basis von Vorwissen, das er mit anderen Filmzuschauern teilt, intersubjektiv zu vermitteln in der Lage ist. Der Diskurs über den jeweiligen Film basiert auf dieser Intersubjektivität und speist sich aus den individuellen Interpretationen und dem geteilten Vorwissen der Zuschauer. Ein auf den Film angewandter bzw. für die Filmanalyse fruchtbar gemachter Konstruktivismus kann zweigleisig verfahren: Erstens kann er den Film als Kommunikat zwischen Akteur, Teilnehmer und Beobachter verorten und die spezifischen rekursiven Beziehungen berücksichtigen.

„Der aus Drehbuchautor, Regisseur, Filmproduzent, Kamera, Schnitt- und Montage-Technik, Szenen-, Kulissen- und Maskenbildner usw. bestehende ‚primäre Beobachter‘ spielt die Rolle des Wirklichkeitsproduzenten bzw. beim Kino eher die des Illusionsfabrikanten oder Reproduzenten, der die Zuschauer als ‚sekundäre Beobachter‘ in eine von ihm konstruierte Filmrealität versetzt.“⁹¹

Zweitens kann er die Ästhetiken (auf allen Ebenen) innerhalb des Films als diskursive Phänomene untersuchen – unter besonderer Berücksichtigung der Konstruktion, Bezugnahme und Kritik von Medienwirklichkeiten. Eine solche Untersuchung des Films scheint besonders naheliegend und fruchtbar zu sein, stellt er doch immer noch das Medium mit der größten Bandbreite an Ästhetiken zur Wirklichkeitskonstruktion dar:

„Die Aufeinanderfolge der Bilder, Schnitt und Montage, ermöglichen die Konstruktion neuer Realitäten. Die mit sinnlicher Präsenz und lebendiger Anschauung gefüllten Bilder schaffen durch ihre Be-

⁸⁹ Kanzog 1988, S. 25f.

⁹⁰ Hackenberg/Hajok 2005, S. 73.

⁹¹ Reich/Sehnbruch/Wild 2005, S. 40.

wegung einen viel größeren Realitätseffekt, als die der unbewegten Bilder beim Foto. Bei der Inszenierung medial vermittelter Nähe steigert sich beim dynamischen Bildschirm als Wahrnehmungsrahmen die Tendenz, die eigene Medialität unsichtbar zu machen.“⁹²

Reich, Sehnbruch und Wild, die den Film in ihrer Arbeit sowohl als Gegenstand als auch auf recht fruchtbare Weise zur Illustration ihrer Thesen heranziehen⁹³, markieren immer wieder dessen besondere Stellung in der Medienlandschaft. Die bewegten Bilder des Kinos und Fernsehens sind es, die ganz wesentlich zum kulturkritischen Argument der „Bilderflut“ (Flusser) und der Etablierung der „Automatisierung der Wahrnehmung“ (Virilio) herangezogen werden, und an ihnen zeigt sich die Problematik der von Baudrillard konstatierten *Hyperrealität* und Verschmelzung von Fakten und Fiktion. Reich, Sehnbruch und Wild diskutieren diese als eine historisch-technische Herausforderung, die die Konstruktionsleistung des Mediums determiniert:

„Die Fiktionalisierung von Realität bzw. ihre Perfektionierung im Kino bereitete zunächst große Schwierigkeiten. Die Unzulänglichkeit der Mittel zur Reproduktion der Wirklichkeit dauerte Jahrzehnte, wobei erst nach und nach die Kameratechnik, farbige Bilder, Licht, vielfältige Perspektiveinstellungen, Bildinhalte, Kulissen, akustische Dimensionen, Stunts, Masken, Szenenbilder usw. entwickelt wurden. Der beginnenden Abbildungsekstase stellte sich gleichzeitig das Problem der möglichst realistischen Wiedergabe (auf dem Hintergrund einer Illusionierung durch filmische Realitätserzeugung) von mehr oder weniger wahrscheinlichen Ereignissen bis zur Wiedergabe von fiktiven Szenen, die als Hyperrealität ein eigenes Leben zu führen begannen.“⁹⁴

Als „Konstrukteur“ bringen sie zunächst den (Drehbuch-)Autor ins Gespräch, den sie als „Schöpfer einer Geschichte“⁹⁵ ausweisen, welche sodann vom Regisseur – dessen Perspektive der Autor beim Schreiben jedoch bereits einnehmen muss – in Bilder umgesetzt wird. Der der *politique des auteurs* verpflichtete Autorenbegriff, welcher dieser Überlegung zugrunde liegt, soll vor allem auf die Rolle des *Akteurs* hinweisen, dessen ästhetischen Strategien der Wirklichkeitskonstruktion es ermöglichen sollen,

„den Beobachter zu fesseln, der nun eine sitzende Rolle als Zuschauer eingenommen hat. Er soll seine Teilnahme nicht spüren, außer ein teilnehmender Beobachter zu sein, der still genug sitzen bleibt, um die Prozedur zu empfangen, Unterhaltung zu verspüren, um als Akteur immer wieder die Kinokassen aufzusuchen, weil das Beobachten zu einer unterhaltsamen, ablenkenden, kulturell sinnvollen Aktionsform wird.“⁹⁶

Ein derartig ‚manipulierter‘ Zuschauer steht bei der Kulturkritik seit Beginn der Kinogeschichte im Verdacht, die Distinktionsfähigkeit zwischen dem, was er auf der Leinwand sieht, und dem, was er außerhalb des Kinos sieht, zu verlieren. Dies basiert auf der Annahme, der Rezeptionsprozess im Kino verlaufe weitestgehend passiv und unreflektiert. Dass dieser Annahme in ihrer Totalität widersprochen werden muss, haben Kanzog, Hackenberg und Hajok

⁹² Reich/Sehnbruch/Wild 2005, S. 40.

⁹³ So beziehen sie sich z. B. verschiedentlich auf *THE MATRIX* (USA 1999, Regie: Andy und Larry Wachowski), um die Fragwürdigkeit einer totalen Simulation (in der Realität und Virtualität nicht mehr unterscheidbar sind) zu unterstreichen. (Vgl. Reich/Sehnbruch/Wild 2005, S. 104f. und S. 142f.) An *BEING JOHN MALKOVICH* (USA 1999, Regie: Spike Jonze) exemplifizieren sie einen weiteren Fall, in dem mit dem „Verhältnis von Konstruktion und Simulation gespielt“ (Reich/Sehnbruch/Wild 2005, S. 141) wird. Eine derartige Verwendung von Spielfilmen zur Illustration wissenschaftlicher Argumente zeigt, wie effektiv die Autoren den Anschluss an die Programmatiken Virilios und Baudrillards herstellen, die beide selbst häufig in dieser Hinsicht auf Filme zurückgriffen.

⁹⁴ Reich/Sehnbruch/Wild 2005, S. 40.

⁹⁵ Reich/Sehnbruch/Wild 2005, S. 40.

⁹⁶ Reich/Sehnbruch/Wild 2005, S. 41.

bereits dargelegt, und dies werden auch die Detailuntersuchungen, die etliche der ‚dialogischen Aspekte‘ zwischen Film und Zuschauer analysieren, zeigen.

Demnach stellt sich einer konstruktivistischen Filmanalyse als dritte Aufgabe, die Machtstrukturen, die durch Wirklichkeitskonstruktionen im Diskurs entstehen, offen zu legen. Reich, Sehnbruch und Wild unternehmen diesen Versuch, den sie als Grundlage jeder Medientheorie und -kritik erachten, denn:

„Da Medien auf Intersubjektivität und Interaktion abzielen, da sie die Vermittlung von individuellen und generalisierten, von Selbst- und Fremdsichten, von Erwartungen, Normen, von sehr unterschiedlichen Möglichkeiten in Lebensformen artikulieren und (vermeintlich) abbilden oder orientieren, sind sie prinzipiell in allen Aktionen mit Macht verbunden. Es gehört zum Wesen der Macht – wie es Michel Foucault umfassend rekonstruierte – überall wie ein Dispositiv anwesend zu sein, wo gesellschaftliche mit individuellen Prozessen und Ereignissen vermittelt werden.“⁹⁷

Die Macht der Medien – hier greifen die Autoren Flussers, Virilios und Baudrillards Theorien wieder auf – liegt in der Bilderflut, der Beschleunigung (die den Nutzer still stellt), der ästhetischen Kaschierung von Fiktion als Wirklichkeit usw. Vor allem (aber nicht nur) dieser letzte Aspekt soll die Basis für die späteren Filmanalysen bilden, weshalb im Folgenden die filmischen Strategien der Authentisierung genauer untersucht und dargestellt werden.

⁹⁷ Reich/Sehnbruch/Wild 2005, S. 172.

3. Authentizität als Ästhetik der Konstruktion

Die Konstruktion von Medienwirklichkeiten wird durch ästhetische Mittel ermöglicht. Diesen ist gemeinsam, dass sie versuchen die Gemachtheit eines Films so weit zu verschleiern, dass der Rezipient Bezüge zu (s)einer außerfilmischen Wirklichkeit erkennt. Diese Strategie ist jedoch keineswegs mit einer ‚medialen Verschwörung‘ gleichzusetzen. Denn einerseits finden Motive nicht immer kalkuliert Eingang in Filmerzählungen (etwa weil ihre Macher selbst nur Schnittpunkte medialer Diskurse darstellen); andererseits nehmen Filme auch stets mehr oder weniger offensichtlich am Diskurs über ihr Sujet teil. In diesem Fall können die Ästhetiken der Grenzüberschreitung die Relevanz dieses Diskurses für den Zuschauer deutlicher machen.

Das Verfahren, mit dem die Grenzüberschreitung und Konstruktion erreicht wird, lässt sich als *authentisieren*⁹⁸ bezeichnen; der Effekt ist die Evokation von *Authentizität*. Die Authentizitätsdebatte in den Künsten blickt auf eine lange Tradition zurück. In der Filmkunst ist sie sogar fast zeitgleich mit dem Medium selbst entstanden, weil das frühe „Kino der Attraktionen“⁹⁹ gerade vom Wirklichkeitseindruck der bewegten Bilder lebte – was gleichzeitig eine zweite Debatte über die (schädliche) Wirkung dieser allzu wirklichen Bilder auslöste. Die Authentizitätsdebatte will ich zunächst nachzeichnen und dann auf den Serienmörderfilm – der ebenfalls kontroversen Wirkungsdebatten ausgesetzt ist – übertragen. Authentizität, so wird zu zeigen sein, ist nicht etwas im Medium oder seiner Information vorhandenes, sondern etwas erzeugtes/konstruiertes.

Der Begriff Authentizität leitet sich vom griechischem Wort *authentēs* ab und bedeutet zunächst „Urheber“. Er führt jedoch bereits eine negative Konnotation mit sich:

„Die Verfahrensweisen der großen Kunst des Jahrhundertanfangs sollten uns daran erinnern, wie sehr Gewaltamkeit zur Bedeutung des Wortes ‚authentisch‘ nach seiner griechischen Herkunft gehört. *Authētheo*: die volle Gewalt über jemanden haben, auch: einen Mord begehen. *Authēntēs*: nicht nur ein Meister und Macher, sondern auch ein Gewalttäter, ein Mörder, sogar: Selbstmörder und Selbstmord. Diese alten und vergessenen Bedeutungen haben mit dem Wesen und der Intention der Kunst jener Periode zu tun, die wir die moderne nennen.“¹⁰⁰

Es scheint also beinahe ein etymologischer und kulturhistorischer Beleg zu sein, dass die Authentizitätsästhetiken des Serienmörderfilms gerade ab seiner modernen Phase vornehmlich mit der Affektproduktion durch Gewaltdarstellung einhergehen. Den Filmen – das wird nicht wenigen Kritiken und Gutachten zu entnehmen sein – wird sogar selbst schon Gewaltpotenzial zugeschrieben: auf den Zuschauerkörper während der Vorführung wie auf die Gesellschaft in Form der negativen Medienwirkungen. Hier ist die Doppelbedeutung von Authentizität als ästhetisches und ontologisches Konzept bereits deutlich ablesbar.

⁹⁸ Verschiedentlich auch als „authentifizieren“ bezeichnet. (Vgl. Berg 2001, S. 57.) Um Missverständnisse zu vermeiden (der Begriff „Authentifizierung“ wird heute eher im Zusammenhang mit Informationstechnik gebraucht – i. S. v. sich als rechtmäßiger Benutzer an einem Computer durch Eingabe eines Kennwortes ‚authentifizieren‘), verwende ich die Begriffe *authentisieren* und *Authentisierung*.

⁹⁹ Gunning 1996. Vgl. Fußnote 194.

¹⁰⁰ Trilling 1983, S. 124.

3.1 Authentizitätsdiskussion in der Filmwissenschaft

Der Begriff *Authentizität* findet sich vornehmlich in drei Bereichen¹⁰¹ der akademischen und kulturellen Diskussion: In der Philologie (als Frage nach dem authentischen Text), in der Theaterwissenschaft (als Frage des authentischen Ausdrucks¹⁰²) und in der Philosophie (als Frage der authentischen, im fundamentalontologischen Sinne Heideggers „eigentlichen“ Existenz¹⁰³). Als medienästhetisches Phänomen ist vor allem die *philologische Perspektive* interessant, weswegen ich sie zunächst weiter differenzieren möchte.

Hans Otto Hügel diskutiert folgende Aspekte als Bedeutungsnuancen des Authentischen:

1. *Die Echtheit eines Dokumentes*: „„Authentisch“ ist ein Synonym für verbürgt (zuverlässig), echt, glaubwürdig. [...] Authentizität ist in solchen Fällen ein Ausweis der Provenienz. [...] Wird einer Sache/einem Foto das Prädikat Wahrhaftigkeit¹⁰⁴ oder Authentizität zugeschrieben, ist damit gemeint, daß der Betrachter/der Zuhörer über die Provenienz nicht getäuscht wird, obwohl, und dies ist wichtig, Zweifel angebracht sind. [...] Authentizität ist das Versprechen unmittelbarer Erfahrung, der Unmittelbarkeit, die sozusagen im Sprung hinweg über den durch ein Medium gesetzten Graben führt“¹⁰⁵.
2. *Die Wahrheit einer Sache oder Aufrichtigkeit einer Person* und deren kommunikative Absichten.¹⁰⁶
3. *Das Problem der Wahrnehmungsechtheit*, das eng mit dem Problem der Dokumentenechtheit verbunden ist, „wenn etwa ein Zeugnis als subjektiv ehrlich, objektiv aber für irrelevant oder irreführend aufgefaßt wird.“¹⁰⁷

Das Authentizitätsproblem betrifft – übertragen auf ein vereinfachtes Kommunikationsmodell – also den Sender (2), die Botschaft (1) und den Empfänger (3). Das Problem der Echtheit (1), Aufrichtigkeit (2) oder Wahrnehmung (3) hängt dabei von den medialen Bedingungen der Kommunikation ab, wie Hügel weiter ausführt:

„Gemeinsam ist allen drei Bedeutungsnuancen des Authentischen die Erfahrung einer problematisch gewordenen Medialität des Abendlandes. Sie weckt den Wunsch¹⁰⁸, durch eine wie auch immer hergestellte/teilgenommene Unmittelbarkeit, überwunden zu werden. Das authentische, das echte Dokument soll die Kluft schließen zwischen Geschichte und Gegenwart, die authentische Aussage jene

¹⁰¹ Vgl. Strub 1997, S. 7.

¹⁰² Vgl. zu dieser Diskussion: Strub 1997.

¹⁰³ Vgl. zu dieser Diskussion: Trilling 1983, Wetzel 1985a oder Rouvel 1997.

¹⁰⁴ Zur Relation von Wahrhaftigkeit und Authentizität verweise ich auf die Darlegung von Rouvel (aus der philosophischen Debatte um den Begriff): Glaubwürdigkeit betrifft ihm zufolge „die Wirkung der Darstellung *auf andere*, welche von der Wahrhaftigkeit der Intention wie von der Authentizität des Selbstverhältnisses gleichermaßen unabhängig ist.“ (Rouvel 1997, S. 222) „Die Koinzidenz von *Wahrhaftigkeit* (Wahrhaftigkeit der Intention) und *Unglaubwürdigkeit* (als Effekt der Darstellung) wäre hinreichende Bedingung für die Zuschreibung von Authentizität.“ (Rouvel 1997, S. 223)

¹⁰⁵ Hügel 1997, S. 44.

¹⁰⁶ Vgl. Hügel 1997, S. 45.

¹⁰⁷ Hügel 1997, S. 46.

¹⁰⁸ Mehrere Autoren sprechen in diesem Zusammenhang von dem Wunsch oder sogar von der „Sehnsucht“ nach Authentizität (Wortmann 2003, S. 11, Lethen 1996, S. 229 oder Lange 1999, S. 5) und kennzeichnen damit das, was Baudrillard innerhalb seiner Simulationstheorie „Sehnsucht nach einem verlorenen Bezug“ (Baudrillard 1978b, S. 51) nennt.

zwischen objektiver und subjektiver Erkenntnis. Und die aufrichtige, die authentische Geste soll zwischen Produzent und Rezipient [...] vermitteln.“¹⁰⁹

Die „problematisch gewordene Medialität“ erstreckt sich aber nicht allein auf die von Hügel aufgeworfenen Probleme der Dokumenten-Echtheit, Sender-Aufrichtigkeit und Empfänger-Erkennntnisfähigkeit, sondern zeigt auch gleichzeitig die Grenze einer solchen vereinfachten medialen Kommunikationskette. Unter Berücksichtigung des fraglich gewordenen medialen Wirklichkeitsbegriffes durch die medienkonstruktivistischen Annahmen zeigt sich, dass sich auf Grund der Authentizitätsproblematik medialer Botschaften Sender, Botschaft, Kanal und Empfänger nicht mehr eindeutig funktional trennen lassen.¹¹⁰

Diese Feststellung lässt sich anhand der filmwissenschaftlichen Diskussion über Authentizität nachzeichnen. Alle drei von Hügel konstatierten „Bedeutungsnuancen“ sind bereits Gegenstand gesonderter Fragestellungen der filmwissenschaftlichen Debatte über Authentizität geworden. So findet sich die Frage der Aufrichtigkeit des Autors (Senders/Akteurs) und die Frage der Dokumentenechtheit vor allem in der Diskussion über Nachrichtenberichterstattung und Dokumentarfilme.¹¹¹

3.1.1 Die Authentizitätsdiskussion in der Dokumentarfilm-Theorie

Eine Position der Dokumentarfilmtheorie fordert ein „ethisches Prinzip der Echtheit und Wahrheit“ vom Filmemacher. Dies wird vor allem bei der Nachrichtenberichterstattung und beim Dokumentarfilm als notwendige Voraussetzung angesehen, da beide Formate produktionsgeschichtlich stets die Dokumentenechtheit ihres Gegenstandes implizieren und die Zuschauer ihrerseits rezeptionsgeschichtlich davon ausgehen, dass das Gezeigte „der Wirklichkeit entspricht“.

Der Filmhistoriker Helmut Regel sieht daher die „quellenkritische Beschäftigung mit Filmdokumenten“ als eine wichtige Aufgabe der Dokumentarfilmwissenschaft, um auf diese Weise „zu einem ganz wesentlichen Teil den Nachweis der Authentizität oder Nicht-Authentizität von Filmaufnahmen“¹¹² erbringen zu können. Als „dokumentarisch“ definiert er „das Festhalten einer vorgegebenen, nicht einer für die Kamera künstlich inszenierten und arrangierten Wirklichkeit“, und ergänzt die Mittel, die in der Postproduktion das Dokumentarische künstlich/künstlerisch unterstreichen sollen: „Für etwas ausgegeben wird eine Filmaufnahme in der Regel durch eingeschobene Schrifttitel bzw. -texte im Stummfilm und durch einen gesprochenen Begleitkommentar im Tonfilm.“ Aber auch die Montage der Szenen kann bereits eine „eindeutige Zuschreibung und Deutung bewirken.“¹¹³ In seinen weiteren Ausführungen stellt Regel einen Methoden-Katalog an Prüfmöglichkeiten für die Authentizität dokumentarischer Aufnahmen auf und nennt einige Beispiele für die methodische Entlarvung von „Rekonstruktionsfilm[en]“ und „verfälschenden Pseudo-Dokumentarfilmen“¹¹⁴.

¹⁰⁹ Hügel 1997, S. 47.

¹¹⁰ Vgl. Weber 2003, S. 190.

¹¹¹ Die gegenseitige Beeinflussung filmkünstlerischer und journalistischer Arbeiten wird sich im weiteren Verlauf als wichtiges Moment des authentischen Serienmörderfilms erweisen, weswegen ich den Authentizitätsbegriff im Folgenden sowohl am Dokumentar- als auch am Spielfilm diskutiere.

¹¹² Regel 1979, S. 165.

¹¹³ Regel 1979, S. 165.

¹¹⁴ Regel 1979, S. 165.

Der medienethische Anspruch, mit dem Regel die Auseinandersetzung führt, ist dabei unübersehbar: Authentisierende Techniken, die nachträglich Faktizität in den Film hineinbringen, welche durch das Vorgefundene nicht gegeben ist und dies verzerrt darstellt, dienen der bloßen Täuschung des Rezipienten. Eine ästhetisierende oder sogar selbstreflexive Funktion solcher Praktiken vernachlässigt Regel zu Gunsten eines ‚Wirklichen‘, das sich bei den Dreharbeiten vor der Kamera zeigt und von dieser eingefangen werden kann. Sein Begriff des Dokumentarischen folgt damit dem Programm eines (mehr oder weniger naiven) *Medienrealismus*, in dem die Dinge durch den Film so darstellbar sind, wie sie sich „in der Realität“ finden. Implizit wird damit auch dem Rezipienten ein ausschließlich passiver Zugang zum Gezeigten zugesprochen, da Regel davon ausgeht, dass durch die Rezeption selbst ebenfalls keine zusätzliche Bedeutung in den Film hineininterpretiert wird. Stefan Weber fasst die Merkmale eines so verstandenen Medienrealismus wie folgt zusammen:

„Traditionelle realistische Modelle von Medien und Journalismus gehen tendenziell von einer Wirklichkeit aus, die auf die Medien einströmt und von diesen dann an die Rezipienten (selektiert/gefärbt/biased) weitergegeben wird.“¹¹⁵

Dieser naiv-realistischen Position ist regelmäßig¹¹⁶ widersprochen worden. So äußert beispielsweise Jean-Luc Godard in seiner Kritik am *direct cinema*¹¹⁷, dass derartige Versuche, die Dokumentenechtheit zu konstatieren bzw. einzufordern, sinnlos seien, weil es schon unmöglich sei, Dokumentar- und Spielfilm unterschiedliche Realitätsbezüge zu unterstellen. In seinem Text zu einem der bekanntesten frühen Dokumentarfilme – Robert Flahertys *NANOOK OF THE NORTH* (1922) – differenziert er seine Position weiter:

„Aber was ist denn dann die Fiktion? Ich glaube, es ist der Moment der Kommunikation. Es ist der Moment, wo man das Beweisstück akzeptiert, wo es mehr ist als nur ein gleichgültiges Beweisstück. Sobald man sich interessiert, ist Fiktion im Spiel. Blick macht die Fiktion. Man merkt es eben nach einer Weile, sonst bliebe es nur Beweisstück für die Polizeiakte oder den Computer. Es gibt Hunderte von Paßfotos, die Beweisstücke sind, und im Augenblick, wo der Blick der Polizei darauf fällt und sie sagt: He, Sie, sind Sie derjenige, der seine alte Mutter an dem und dem Tag und da und da umgebracht hat?, kommt durch Ihr Foto Fiktion auf, eine reale, wenn Sie Ihre Mutter tatsächlich umgebracht haben, oder eine irreal. Der Blick ist die Fiktion, und der Text ist der Ausdruck dieses Blicks, die Legende zu diesem Blick. Die Fiktion ist nämlich der Ausdruck des Dokuments, das Dokument ist der Eindruck. Eindruck und Ausdruck sind zwei Momente einer Sache. Ich würde sagen, der Eindruck geht vom Dokument aus. Aber wenn man das Dokument betrachten muß, in dem Augenblick drückt man sich aus. Und das ist Fiktion. *Aber die Fiktion ist genauso real wie das Dokument. Sie ist ein anderer Moment von Realität.*“¹¹⁸

¹¹⁵ Weber 2003, S. 189.

¹¹⁶ Und sogar im Vorfeld: Schon 1976 ist von Winfried Schulz eine dezidierte Auseinandersetzung mit dem Titel „Die Konstruktion von Realität in den Nachrichtenmedien“ erschienen, in der er zu folgendem Schluss kommt: „Untersuchungen über die Darstellung der Realität in den Nachrichtenmedien sind bisher immer als eine Art Falsifikationsversuch aufgefaßt worden: man will nachweisen, daß die von Medien vermittelte Realität nicht mit der ›faktischen‹ Realität – mit dem, ›was wirklich geschah‹ – übereinstimmt. [...] Auf dieser Grundlage muß man konsequenterweise auch die ›Abbildtheorie‹ aufgeben, die Annahme, Nachrichten würden Realität widerspiegeln. Tatsächlich erscheint es plausibler, davon auszugehen, daß Nachrichten eine Interpretation unserer Umwelt sind, eine Sinnggebung des beobachtbaren und vor allem auch des nicht beobachtbaren Geschehens. Man kann also sagen, daß Nachrichten ›Realität‹ eigentlich konstituieren.“ (Schulz 1976, S. 25 und S. 28, zit. n. Weber 2003, S. 194f.)

¹¹⁷ *direct cinema* und *cinema veritéé* sind Formen des Dokumentarfilms, in denen seit Beginn der 1960er Jahre versucht wird, den Einfluss des Filmers so weit einzuschränken, dass weder eine „Dramaturgie“ noch technische Bearbeitung/Beeinflussung des gefilmten Gegenstandes stattfindet. Der Effekt sollte eine möglichst unverfälscht eingefangene ‚Realität‘ sein. (Vgl. Wortmann 2003, S. 192-203.)

¹¹⁸ Godard 1981, S. 127f. (Hervorhebungen durch mich)

Godards Kritik impliziert bereits 1981 Überlegungen des Medienkonstruktivismus, weil sein Insistieren auf die Bedeutungskonstruktion durch den Zuschauer nicht mehr auf Verifikation oder Falsifikation von authentischen Bildern setzt, sondern die Sinn- und ‚Wahrheits‘-Produktion auf die Rezeptionsseite des Films überträgt. Damit wird der Zuschauer dokumentarischer Filme aus dem Stimulus-response-Modell entlassen und erhält (s)eine aktive Rolle (zurück): „Die Rezipienten konstruieren sich aktiv aus den Medienwirklichkeiten ihre Rezeptionswirklichkeiten [...], und die Medien erzeugen erst Wirklichkeiten, indem sie publizieren.“¹¹⁹

Dieser Sichtweise folgt auch die Arbeit Volker Wortmanns, der seinen Authentizitätsbegriff ebenfalls am Dokumentarfilm entwickelt. Authentizität sei keine Eigenschaft, die ein Film durch sein Sujet oder seine Genrezugehörigkeit bereits innehaben könne, sondern vielmehr ein *Effekt*, der erst durch die ästhetischen Verfahren des Films im Betrachter angeregt wird:

„Authentische Darstellung ist – anders als es uns das Ideal glauben machen will – keine substantielle Eigenschaft eines präferierten Mediums, sondern vor allem ästhetisches Format, das den Gestaltcharakter der Darstellung durch Gestaltung von Authentizität nicht weiß.“¹²⁰

Diese Auffassung, Authentizität gehe allein aus der Ästhetik des Films hervor, findet sich ebenfalls in Manfred Hattendorfs Untersuchung *Dokumentarfilm und Authentizität*: „Die intendierte authentische Wirkung von Dokumentarfilmen liegt in der formalen Gestaltung des Films begründet und nicht in einem ›réel brut‹, einer Authentizität der ›Sache selbst‹“¹²¹

Hattendorf entwickelt einen ausführlichen Katalog solcher Gestaltungsverfahren¹²², der an jene Auflistung von Regel erinnert, während Wortmann die Authentisierung nicht am Phänomen, sondern filmgeschichtlich als eine „progressiv dialogische Struktur“ zwischen der Rezeption und der Produktion nachzeichnet:

„Dass allerdings – wie vielfach behauptet – den Bildern des Kinematographen ihre Authentizität stillschweigend unterstellt wurde, scheint mir zweifelhaft. Denn Authentizitätsbehauptungen setzen ein differenziertes Problembewusstsein voraus – sie unterstellen ja gerade den ‚ästhetischen Mehrwert‘ der privilegierten Darstellungsform gegenüber anderen und gerade dieses Bewusstsein fehlt nur allzu offensichtlich in den ersten Jahren [...] Eine generelle Diskussion über die Authentizität kinematographischer Bilder entsteht allerdings erst, als mit schwindender Glaubwürdigkeit der Filme auch ökonomische Interessen berührt sind.“ Das Publikum beginnt zu zweifeln und diese „Zweifel reichen allerdings so tief in das Bewusstsein des Publikums, dass selbst vor Ort gedrehtes Material dem Verdacht der Fälschung ausgesetzt ist.“ Nach und nach entsteht im Publikum eine „Medienkompetenz, die den Produktionsgesellschaften einschneidende Veränderungen ihrer Produktionspraxis abnötigt.“¹²³

Die Produktionsseite orientiert sich – Wortmann belegt dies an der zeitgenössischen Diskussion über Dokumentarfilme – also an den kritischen Ansprüchen des Publikums, welche durch die jeweils neuen Verfahren der Authentisierung wiederum steigen und damit eine neuerliche Anpassung der Dokumentarfilmästhetiken nach sich ziehen und so weiter. Er betont, dass die ästhetischen Verfahren sich dabei nicht peu à peu ersetzen, sondern einander ergänzen: Der

¹¹⁹ Weber 2003, S. 189.

¹²⁰ Wortmann 2003, S. 13.

¹²¹ Hattendorf 1999, S. 311.

¹²² Vgl. Hattendorf 1999, S. 144-272.

¹²³ Wortmann 2003, S. 164-166.

Katalog an authentisierenden Ästhetiken gewinnt im Verlauf der Filmgeschichte damit an Umfang.¹²⁴

Die Frage der von Hattendorf genannten „authentischen Wirkung“ kulminiert im kritischen Zuschauer in der Frage: „Ist das wirklich so passiert?“ Dieses unterschwellige Misstrauen gegenüber den Bildern bildet dabei stets den Anreiz für immer perfektere Authentisierungsverfahren. Schließlich steigert sich diese ‚Authentizitätsspirale‘ bis hin zu einer *mise en abyme*, die, indem sie den Schaffensprozess der dokumentarischen Bilder mitinszeniert, den Tatbestand der ‚arglistigen Täuschung‘ von sich weist. Diese Spirale mündet Tanjev Schultz zufolge notwendigerweise in eine Überschreitung der Gattungsgrenzen von Dokumentar- und Spielfilm:

„Die Bedingung der Medialität muss in Rechnung gestellt und die Authentizität einer Darstellung mitinszeniert werden. Strategische Elemente der Inszenierung müssen dann wiederum strategisch übermalt oder verstärkt werden, während parallel dazu auch die Verdachtsmomente und das Ausmaß an Desillusionierung zunehmen, sodass sich die Spirale am Ende im postmodernen Unterhaltungsspiel auflösen oder in einer Kapitulation vor dem Unkalkulierbaren zurückdrehen könnte.“¹²⁵

Eine Variante eines solchen „postmodernen Unterhaltungsspieles“ stellt die *Doku-Fiktion*¹²⁶ dar. In ihr gehen die Ästhetiken des Dokumentarfilms in den Spielfilm ein und umgekehrt.

3.1.2 Die Authentizitätsdiskussion zu Doku-Fiktionen

Die von Jean-Luc Godard behauptete Ununterscheidbarkeit von Dokument(ation) und Fiktion negiert eine Trennung der beiden Filmgattungen, die bereits in der Frühphase der Filmgeschichte vorgenommen wurde.¹²⁷ So gilt George Méliès gemeinhin als Begründer des *fiktionalen*, die Brüder Louis und Auguste Lumière als die des *dokumentarischen* Films. Heinz Heller zufolge haben die zeitgenössischen Rezipienten der Filme von Méliès und den Lumières zwischen fiktionalen und dokumentarischen Bildern aber noch gar nicht unterscheiden können:

„Als die Brüder Lumière 1895 in einem ihrer ersten Filme einen Zug in den Bahnhof von La Ciotat einfahren ließen, erschrakten die Zuschauer im Kino, die dieses Ereignis als Film sahen, nicht aber die gefilmten Fahrgäste und Passanten, die auf dem Bahnsteig standen. [...] Als Méliès dann am Krönungsabend [von König Edward VII] den somit vor dem Realereignis fertiggestellten Film [über die Krönung] in London einem englischen Publikum vorführen ließ, erntete er – verlässlichen Augenzeugen zufolge – begeisterten Applaus für die ausgemachte Authentizität seiner Bilder.“¹²⁸

Demnach wirkten fiktionale und dokumentarische Bilder gleichermaßen ‚hybrid‘ auf den damaligen Zuschauer, der noch über keine oder nur wenig ‚kinematografische Sozialisation‘ verfügen konnte. Diese hybride Wirkung könnte es sein, die den Zweifel über die Authentizität filmischer Bilder zuerst ausgelöst haben mag: Die Frage gegenüber dem Dokumentarfilm

¹²⁴ Vgl. Wortmann 2003, S. 217.

¹²⁵ Schultz 2003, S. 14.

¹²⁶ Das Hybrid zwischen Dokumentation und fiktionalem (Spiel-)Film wird in der Literatur sowohl als *Doku-Drama* als auch als *Doku-Fiktion* und verschiedentlich auch als *Doku-Soap* bezeichnet. Die zweite Konstituente bestimmt dabei die Richtung der Überschreitung des Dokumentarischen. Ich will diese Formate im Folgenden unter dem Sammelbegriff *Doku-Fiktion* summieren, da dieser nicht nur am deutlichsten zu beschreiben scheint, was das Phänomen ist, sondern sich auch nicht an den selten eindeutig definierten Formatbezeichnungen der einzelnen Programmanbieter („Doku-Soap“ etwa wird als Werbebegriff für verschiedene Doku-Fiktionen im Privatfernsehen benutzt) orientiert.

¹²⁷ Vgl. Elsaesser 2001, S. 27 oder Heller 2001, S. 16.

¹²⁸ Heller 2001, S. 16. Dass der Vorfall bei der Vorführung des Films ein Kinomythos sei, wurde verschiedentlich angeführt. (Vgl. Bratze-Hansen 1995, S. 256.)

„Ist das wirklich passiert?“ findet ihre Entsprechung in der Gegenfrage „Ist das wirklich inszeniert?“ an den Spielfilm. Um Zweifel im ersteren Fall zu zerstreuen (seien sie nun berechtigt oder nicht), werden im Dokumentarfilm authentisierende Ästhetiken eingesetzt.

Spätestens seit 1969¹²⁹ gibt es jedoch auch eine Strömung im Dokumentarfilm, die fiktionale Elemente in ihre Beiträge integriert. Diese als *Doku-Fiktion* bezeichneten „Dokumentarfilme kommen wie Dramen daher. [...] Sie werden] durchinszeniert mithilfe von Spannungsbögen und Methoden, [um] die Aufmerksamkeit der Zuschauer/innen zu gewinnen und zu halten“¹³⁰, schreibt Kay Hofmann. Die Fiktionalisierung entstand ihm zufolge als eine Reaktion auf die Rezeptionsgewohnheiten und -wünsche: Auch ein dokumentarischer Film musste Spannung und Erzählung entfalten, um ein Publikum zu finden und zu unterhalten.

Vor allem im Fernsehen der jüngeren Zeit¹³¹ sind diese Formate häufiger vertreten: *TODESPIEL* (1997), *DEUTSCHLANDSPIEL* (2000) oder *IM SCHATTEN DER MACHT* (2003)¹³² behandeln politische Ereignisse, deren Historie sie nacherzählen und durch dokumentarische Verfahren filmisch authentisieren. Die Methoden, den authentischen Charakter der Doku-Fiktionen zu verwirklichen, sind dabei von ebenso vielfältiger Natur wie beim Dokumentarfilm. Sie reichen von Off-Kommentaren und Untertitelungen bis hin zum Einfügen historischen (oder fingiert historischen) Bildmaterials. Kay Hofmann stellt diese Verfahren zusammen:

- „Konzentration auf persönliche Schicksale
- Oft subjektive Herangehensweise
- Verarbeitung vielfältigen Ausgangsmaterials (alle Filmformate von 35mm bis zum 8mm-Amateurfilm, alle Videoformate, Archivmaterial; Spielfilmsequenzen, Fotos, Schrift-einblendungen usw.)
- Gestaltung von Film-Dramaturgien, die Spannungsbögen erzeugen
- Ironische Kommentierung“¹³³

Die Fiktionalisierung des Dokumentarischen ist nicht (mehr) allein auf Spielfilm-Hybride beschränkt, sondern findet sich mittlerweile in so gut wie jedem dokumentarischen Fernseh-Format. Sie hat jedoch die klassischen dokumentarischen Sendungen nicht etwa abgelöst, sondern erweitert. So entstanden in jüngerer Zeit vor allem so genannte ‚Doku-Soaps‘ (z. B. *BIG BROTHER*, RTL II), dramatisierte Talkshows (z. B. *DIE JUGENDBERATERIN*, Pro 7), nachgestellte oder inszenierte Gerichtsverhandlungen (*RICHTER ALEXANDER HOLD*, Sat 1), Geburten (*SCHNULLERALARM*, RTL II) bis hin zu Fahrschulprüfungen (*DIE DÜMMSTEN FAHRSCHÜLER DER WELT*, RTL).¹³⁴

¹²⁹ seit Dieter Ertlers zweiteiliger TV-Doku-Fiktion *DER FALL LIEBKNECHT-LUXEMBURG* von 1969 (vgl. Hoffmann 2000, S. 401.)

¹³⁰ Hofmann (2000), S. 403.

¹³¹ Zur Geschichte des Dokumentarspiels vgl. Hickethier 1990.

¹³² Regisseur Oliver Storz betont zwar, sein Film über die Brandt-Guillaume-Affäre sei „kein Dokudrama“, meint damit jedoch lediglich, dass in den Film kein dokumentarisches (Bild-)Material eingeflossen sei, sondern ein in Spielfilm gegossenes journalistisches Recherche-Ergebnis „zwischen Vermutungen, Tatsachen und der eigenen szenischen Gestaltungskraft“ (vgl. Storz 2003.) Ich subsumiere den Film dennoch unter der Kategorie „Doku-Drama“, da es meines Erachtens unerheblich ist, ob dokumentarisches Material „sichtbar“ wird oder lediglich als Rechercheergebnis in das Drehbuch eines Films einfließt.

¹³³ Hofmann 2000, S. 404.

¹³⁴ Vor allem die privaten Sender strahlen diese Hybrid-Formate aus. Eine Erklärung wäre, dass sie wesentlich sensibler auf Rezeptionsgewohnheiten und Zuschauerwünsche reagieren und sich weniger einem journalistischen Wahrheitsanspruch

Ein ebenfalls häufig anzutreffendes und in der Forschungsliteratur zum Thema Authentizität und Medien viel diskutiertes Hybrid-Format sind die so genannten *Fahndungssendungen*, die reale Verbrechen filmisch nachstellen und das Publikum zur Mithilfe bei der Lösung des jeweiligen Falls aufrufen. In ihren Ästhetiken sind sie modernen Serienmörderfilmen sehr ähnlich, wenn es um die authentische Darstellung von Verbrechen und das Verschleiern der Fiktionalisierung geht. Daher sollen sie zunächst einer genaueren Betrachtung unterzogen werden.

Zu den prominentesten Vertretern dieser ‚Crime-Soaps‘ gehört die seit 1967 in Deutschland, Österreich und der Schweiz ausgestrahlte Reihe AKTENZEICHEN YX ... UNGELÖST (ZDF/ORF/SWR). Hier wechseln einander Studioaufnahmen mit Fahndungsaufrufen, Schaltungen zu österreichischen und schweizer Studios mit kurzfilmartig inszenierten Fall-Rekonstruktionen ab, die um weitestgehende Authentizität bemüht sind. Neben der Intention der Verbrechensaufklärung schwingt Jan Pinseler zufolge ein markanter Subtext in solchen Sendungen mit:

„Gerade weil hier tatsächlich stattgefundenere Verbrechen dargestellt werden, kommt ihnen mutmaßlich eine wichtige Rolle in der gesellschaftlichen Verständigung darüber zu, was richtig und was falsch, was gut und was böse, was normales und was abweichendes Verhalten ist.“¹³⁵

Abermals wird hier implizit das konstruktivistische Moment betont, das sich durch authentisierende Verfahren auch in diesen Sendung findet. Und folglich argumentiert Pinseler im Verlauf seiner Ausführungen, man könne „kaum von *einer* Realität sprechen, die der Dokumentarfilm abbilde, sondern müsse verschiedene Realitäten sowohl auf der Produktions- als auch auf der Rezeptionsseite unterscheiden“ und geht im Weiteren mit Wortmanns Auffassung d’accord: Authentizität werde „erzeugt durch die formale Gestaltung eines Filmes und nicht durch die Authentizität des abgebildeten Gegenstandes.“¹³⁶ Anhand der Inszenierungsverfahren von AKTENZEICHEN XY ... UNGELÖST differenziert er die Authentisierungsästhetiken in *Authentizitätssignale* und *Authentizitätsstrategien*. Unter ersteren versteht er:

„Mittel [...], mit denen *Authentizität von Aufnahmen explizit oder implizit betont wird*. [...] Interviews mit Zeugen und Opfern, Bilder aus Überwachungskameras und Phantombilder der Täter, Fotos gestohlener Gegenstände und private Fotos von Opfern, das Zeigen des Tatorts, das Unkenntlichmachen von Zeugen, die Verwendung von Kartenskizzen, die Aufforderung, der Polizei Hinweise zu geben, und nicht zuletzt die Bekanntgabe einer ausgeschriebenen Belohnung für Hinweise.“¹³⁷

Solche Authentizitätssignale kommen in AKTENZEICHEN XY ... UNGELÖST außerhalb der inszenierten Kurzfilme zum Einsatz. Für die authentische Wirkung der Kurzfilme selbst sind hingegen die *Authentizitätsstrategien* verantwortlich, worunter Pinseler alle Mittel subsumiert,

„die angewandt werden, um *nichtauthentisches Material, also in der Regel so genannte nachgestellte Szenen, als authentisch erscheinen zu lassen*. [...] Verwendung von verwackelten, dunklen und grobkörnigen Bildern, die Verwendung von Schwarz/Weiß, das Nichtzeigen der eigentlichen Tat, sondern das Andeuten, so dass sich die eigentliche Tat eher im Kopf des Zuschauers als im Bild abspielt, der Einbezug der Kamera in die Filmhandlung, teilweise als subjektive Kamera aus Tätersicht, die Vermis-

verpflichtet sehen, der die Formate so eindeutig trennt, wie dies im öffentlich-rechtlichen Programmangebot geschieht (in dem allerdings auch einige der Doku-Soaps und -Dramen zu finden sind: z. B. STREIT UM DREI, ARD).

¹³⁵ Pinseler 2003, S. 42.

¹³⁶ Pinseler 2003, S. 43.

¹³⁷ Pinseler 2003, S. 43 und S. 44. (Hervorhebungen durch mich)

schung von Spielszenen mit Reportagebildern oder Fotos der tatsächlichen Opfer und/oder Täter sowie die Verwendung von Musik und Off-Ton.“¹³⁸

Beides, Authentizitätssignale und Authentizitätsstrategien, stehen im Dienst der Glaubwürdigkeit der Sendung AKTENZEICHEN XY ... UNGELÖST und verfolgen neben der für die (Zuschauer-)Ermittlung notwendigen Rekonstruktion der Tathergänge auch das Ziel, den Zuschauer zur Aktivität zu mobilisieren. Unterstützt wird dies durch das dramaturgische Prinzip des „Heileweltmusters“: Das

„Heileweltmuster ist bereits einerseits als zentrale Inszenierungsstrategie für Horrorfilme beschrieben und andererseits als grundlegendes Muster der Nachrichtenberichterstattung über Verbrechen identifiziert worden. [...] Das ursprüngliche Inszenierungsmuster einer heilen Welt auf der einen Seite, in die von außen das Böse eindringt, kann als den Zuschauern bekannt vorausgesetzt werden. Dieses Inszenierungsmuster gewinnt durch die Authentizität, die AKTENZEICHEN XY ... UNGELÖST ihm verleiht, mutmaßlich eine viel größere Bedeutung. Was im Horrorfilm noch filmische Konvention ist, die vom Zuschauer auch als Konstruktion einer filmischen, nicht-realen Welt begriffen werden kann, dem wird bei AKTENZEICHEN XY ... UNGELÖST Authentizität verliehen, erhält also den Anschein von Realität.“¹³⁹

AKTENZEICHEN XY ... UNGELÖST macht sich damit ein bedeutendes Wirkungskriterium des Horrorfilms zu eigen, um seine eigene Wirkung damit zu forcieren. Die Sendung stützt sich dabei einerseits auf die Seherfahrung des Zuschauers, der diese Konvention bereits aus Spielfilmen kennt, andererseits nutzt sie das Kontextwissen, dass es sich ja um einen zwar nachgestellten, aber immerhin tatsächlich geschehenen Kriminalfall handelt, um damit einen ‚Kurzschluss‘ zwischen Fiktion und Dokumentation auszulösen. Die außerfilmische Wirklichkeit wird mit einer dramaturgischen Struktur angereichert.

Gerade kriminalistische Sujets scheinen attraktiv für Hybrid-Formate zu sein, wie sich nicht nur aus der Menge der Fahndungssendungen, sondern auch am Output des Kriminalfilm- und Thriller-Genres ablesen lässt. Dort halten die authentisierenden Ästhetiken des Dokumentarfilms besonders reichhaltig Einzug, zumeist um den ‚realistischen Effekt‘ zu evozieren.

Ludwig Bauer widmet sich in seiner Forschungsarbeit *Authentizität, Mimesis, Fiktion* genau jener *Integration von Realität am Beispiel des Kriminalsubjets* (so der Untertitel seiner Dissertation). Er verfährt dabei zunächst umgekehrt und sucht nach *Fiktionalitätskriterien*, um diese von *Authentizitätskriterien* abzugrenzen. Aus dem „Fiktionalitätskontrakt“ geht ihm – zufolge die Rezeptionshaltung des Zuschauers (bzw. Lesers, denn Bauer rezipiert seine Überlegungen aus der literarischen Fiktionalitätsdiskussion) hervor:

„Das Fiktionalitätskontrakt stellt also – nach allgemeinem Forschungsverständnis – ein System von Regelungen für die ‚fiktionale Kommunikationssituation‘ bereit, das die angemessene Rezeptionshaltung festlegt. Allgemein akzeptierte Grundprämisse ist dabei stets die ›Erkennbarkeit‹ des fiktionalen Textstatus, welche nur dort gewährleistet ist, wo die Beziehung zur Nichtfiktion entweder textimmanent signalisiert / thematisiert wird oder aber, wo institutionelle Rahmenbedingungen sie als solche ausweisen.“¹⁴⁰

Dieser Fiktionalitätskontrakt könnte verantwortlich sein für die ‚Fallhöhe‘ des Rezipienten, der im Spielfilm auf dokumentarische Ästhetiken trifft, die seine Annahmen über die reine Fiktionalität o-

¹³⁸ Pinsler 2003, S. 43 und S. 44. (Hervorhebungen durch mich)

¹³⁹ Pinsler 2003, S. 53f.

¹⁴⁰ Bauer 1992, S. 24f. (mit einem Zitat aus Warning 1975, S. 533).

der Faktizität des Stoffes verunsichern. Mittels Signalen¹⁴¹, die auf Fiktionalität und Nichtfiktionalität (das wären die von Pinsler aufgestellten *Authentizitätssignale*) verweisen, lenken Texte ihre Leser in eine bestimmte Rezeptionsrichtung. Diese Signale und Strategien existieren analog auch in Kriminalspielfilmen und dienen dem Zuschauer dort „als Wertungskriterium für deren Realitätsangemessenheit und Glaubwürdigkeit“¹⁴², denn vor allem in diesem Genre werden hohe Maßstäbe an Handlungslogik und -plausibilität gelegt. Diese Ansprüche können durch Bezugnahme auf das Referenzwissen des Zuschauers (eingestreute Fakten aus der außerfilmischen Wirklichkeit) und dessen Rezeptionsgewohnheiten (bestimmte dokumentarfilmische Eigenheiten) gesteuert werden:

„›Fiktionalität‹ und ›Authentizität‹ werden also in diesem Zusammenhang nicht als dichotome Begriffe gebraucht, die auf einer Unterscheidung nach ontologischen Kriterien basieren. [... Sie sind] ein Phänomen der Diskursebene eines Textes, das die Einstellung des Rezipienten steuert.“¹⁴³

3.1.3 Die Authentizitätsdiskussion zum True-Crime- und Serienmörderfilm

Neben den Untersuchungen von Bauer und Pinsler setzen sich nur wenige Studien *explizit* mit den Authentizitätsästhetiken kriminalistischer Formate auseinander. Dies ist umso signifikanter als gerade die so genannten *True-Crime*-Filme in den letzten Jahren sowohl im Fernsehen als auch im Kino immer stärker vertreten sind. Vor allem die Figur des Serienmörders ist populärer denn je.¹⁴⁴

Eckhard Hammel und Gerhard Reda beschäftigen sich 1996 mit der Frage der filmischen Authentizität von Serienmörderfilmen. Dabei untersuchen sie jedoch nicht „die semantische Differenz von ‚echt‘ und ‚gestellt‘“¹⁴⁵, sondern verfolgen das Phänomen der Authentizitätserzeugung genre- bzw. darstellungshistorisch am *Splatter*-Film.

Nachdem die Autoren die Geschichte der filmischen Wundendarstellung, gekoppelt an die Entwicklung von kybernetischen Techniken zur Virtualitätserzeugung, nachgezeichnet haben, stellen sie zwei Modi der Authentizitätserzeugung durch Filme auf:

- Traumatisierung durch „Angriff auf die Sinne“¹⁴⁶ verursacht durch bestimmte Filmtechniken („Zeitlupen- und Nahaufnahmen, der Live-Charakter verwackelter Kameraführung“¹⁴⁷)
- Metalepse: Das Erscheinen der Aufnahmeapparatur oder anderer Medien im Film („sekundäre Wiedergabe der Wiedergabe“¹⁴⁸)

¹⁴¹ Bauer unterscheidet textinterne und -externe Fiktionalitätssignale: Zu ersteren zählen etwa Märchenanfänge wie „Es war einmal“, das epische Präteritum oder Verben der innere Vorgänge, die auf eine auktoriale Erzählhaltung schließen lassen. Zu den textinternen Signalen zählen vor allem Paratexte, die auf die Fiktionalität des Stoffes hinweisen, wie zum Beispiel „Roman“ auf dem Buchumschlag). (Vgl. Bauer 1992, S. 21f.)

¹⁴² Bauer 1992, S. 13.

¹⁴³ Bauer 1992, S. 35f.

¹⁴⁴ Der deutsche Filmverleiher *e-m-s* hat 2001 für den Serienmörderfilm eine eigene Reihe etabliert, in der seither die Filme ED GEIN (2000), TED BUNDY (2002), DAHMER (2002), GACY (2003) und der ‚Oscar‘-prämierte MONSTER (2003) (vgl. Kap. 4.4.8) erschienen sind. Markant ist dabei, dass die Filme – zumindest in den deutschsprachigen Fassungen – die Namen der in ihnen behandelten kriminalhistorischen Serienmörder tragen, womit *e-m-s* den Charakter der „Reihe“ zu unterstreichen versucht.

¹⁴⁵ Hammel 1996, S. 7

¹⁴⁶ Hammel/Reda 1996, S. 29.

¹⁴⁷ Hammel/Reda 1996, S. 29.

¹⁴⁸ Hammel/Reda 1996, S. 29f.

Der Effekt, den solche Authentisierungen beabsichtigen, liegt Hammel und Reda zufolge „einzig in der Befestigung des Scheins. Es handelt sich um den Schein, der *echt* wirken soll, aber nicht um das Wirkliche.“¹⁴⁹ In der Genese des Horrorfilm-Genres (zu dem sie den Serienmörderfilm rechnen), stellen die Autoren eine immer weiter perfektionierende Simulation fest, „die sich als ‚echt‘ verkauft“¹⁵⁰.

Die beiden Verfahren der Authentisierung will ich im Folgenden aufgreifen, weiter differenzieren und um andere Mittel erweitern, um für die darauf folgende Analyse der Filmbeispiele über einen Katalog an Authentizitätsästhetiken des Serienmörderfilms zu verfügen.

3.2 Authentizität im Serienmörderfilm

Der Serienmörderfilm weist über seine kriminalhistorischen Referenzen, die „Serienmörder-Faction“¹⁵¹, und die Potenzialität seines Sujets hinaus zahlreiche ästhetische Eigenschaften auf, die beim Betrachter den bewussten oder unbewussten Eindruck des Authentischen evozieren. Diese hybridisierenden Ästhetiken scheinen dazu geeignet zu sein, den ‚intellektuellen Wirklichkeitseindruck‘ soweit zu steigern, dass im Nachhinein – vor allem aus größerer zeitlicher Distanz – Fakten und Fiktionen über Serienmörder immer weiter ineinander diffundieren. Dieser Prozess verläuft reziprok: Auch die Filme selbst nehmen mediale Mythen wieder in sich auf, zitieren sie und stellen sie neben kriminalhistorische Fakten.

Auf der Rezeptionsebene verschwimmen dadurch nicht nur Fakten und Fiktionen, sondern die ‚authentische Nähe‘ des Zuschauers zur Erzählung scheint diesen auf besondere Weise zu affizieren. Der deutlich affektive Charakter der Serienmörderfilme lässt sich ebenfalls als ästhetische Strategie interpretieren, die sich – neben dem daraus resultierenden ‚somatischen Wirklichkeitseindruck‘ – in einen Medien-Wirkungsdiskurs einschreibt.

Grob können diese vom Serienmörderfilm verwendeten Verfahren der Authentisierung in drei Kategorien unterteilt werden. Je nachdem, ob sie sich an die *Realitätsauffassung*, die *Affektlage* oder das *historische Kontextwissen* richten, kann von *ontologisierenden*, *somatisierenden* oder *historisierenden* Authentizitätsästhetiken gesprochen werden. Im Folgenden möchte ich diese Authentisierungsverfahren phänomenologisch an einzelnen Beispielen vorstellen.

3.2.1 Authentisierung durch Historisierung

Der offensichtlichste Bezug des Serienmörderfilms zur außerfilmischen Wirklichkeit ist bereits durch sein Sujet bedingt, weswegen er im Folgenden nur cursorisch erörtert wird. In der Evokation von oder der Anlehnung an die Historie trifft sich der Wunsch der Produzenten nach „perfekten Remakes“¹⁵² mit der „Retro-Faszination“¹⁵³ des Zuschauers.

Je mehr kriminalhistorisch verbriefte Details der Serienmörderfilm in seine Erzählung einfügt, desto authentischer erscheint er. Dies reicht von der Entlehnung einzelner Fakten der Krimi-

¹⁴⁹ Hammel/Reda 1996, S. 30. Hervorhebung im Original.

¹⁵⁰ Hammel/Reda 1996, S. 39.

¹⁵¹ Kaufmann 1998, S. 195 sowie Kap. 4.3.1.

¹⁵² Baudrillard 1978b, S. 52.

¹⁵³ Baudrillard 1978b, S. 50.

nalgeschichte, um daraus ein ansonsten frei erfundenes, fiktives Motiv zu konstruieren (PSYCHO, der sehr vage auf dem Ed-Gein-Fall beruht¹⁵⁴) bis hin zu quasi-dokumentarischen Filmen, die sich eines bestimmten Falles aus der Kriminalgeschichte annehmen und ihn auf Basis oftmals langwieriger Recherchen in ihre Erzählung übertragen (etwa IN THE LIGHT OF THE MOON, der wiederum sehr genau mit den Fakten des Ed-Gein-Falles verfährt).

Den Eindruck des historisch authentischen Stoffes überlassen die Produzenten jedoch nicht allein dem Kontextwissen des Zuschauers, der die einzelnen Motive aus der Kriminalgeschichte eventuell wiedererkennt. Es kommen ebenfalls alle Authentisierungsstrategien und -signale zum Einsatz, die oben diskutiert worden sind, teilweise eigens hierfür entwickelt wurden, aber teilweise auch dem Dokumentarfilm entnommen sind.

3.2.1.1 Dokumentarische Techniken

Dokumentarische Techniken unterstützen den Eindruck, es handle sich um einen echten, also historisch verbrieften Fall, der in dem jeweiligen Serienmörderfilm behandelt wird. Solche Techniken werden strategisch eingesetzt, um den Attraktionswert des Films zu steigern und referieren an die Sehgewohnheiten des Publikums, das Authentizitätssignale des Dokumentarfilms von Fiktionalitätssignalen zu unterscheiden weiß.

Zu den Authentizitätssignalen, die im Serienmörderfilm eingesetzt werden, zählen *textuelle Ergänzungen des Filmbildes*, etwa Vorspanne, Texteinschübe oder Bildunterschriften (Daten, Namen, Orte, Erklärungen), die eine Zusatzinformation zum Bild enthalten, welche auf die außerfilmische Wirklichkeit referiert. Ein Beispiel hierfür wäre der Prolog des Films THE TEXAS CHAINSAW MASSACRE (USA 1974):

„The film which you are to see is an account to the tragedy which befell 5 youth [...]. The events of that day were to lead to the discovery of one of the most bizarre crimes in the annals of the American history, The Texas Chainsaw Massacre.“ (0:00:00-0:02:00)

Ein anderes dokumentarisches Authentizitätssignal bilden Szenen, die vor oder nach den Film geschaltet oder in ihn – die Diegese unterbrechend – eingeschoben werden. Diese Szenen können dabei aus authentischem oder simuliertem Dokumentarfilmmaterial bestehen oder sogar Kommentare eines (gespielten) Fachmannes sein. Ein vorgeschobener Kommentar findet sich vor dem Film ED GEIN (USA 2001), eingeschobene Kommentare eines Journalisten in DERANGED (USA 1974) und ein nachgestellter Off-Kommentar eines Psychologen bereits in PSYCHO (USA 1961).

Schließlich gerieren sich einige Serienmörderfilme sogar vollständig wie Dokumentarfilme. Sie nutzen Authentizitätssignale und -strategien der Dokumentarfilmästhetik, um den Eindruck der Echtheit zu evozieren, ob sie nun, wie MANN BEIßT HUND (Belgien 1992), fiktiv sind oder tatsächlich auf den Ermittlungsergebnissen eines Serienmörderfalles beruhen, wie bei der dreistündigen TV-Doku-Fiktion über Charles Manson HELTER SKELTER (USA 1976). Diese Filme gehen in ihrer dokumentarischen Mimesis so weit, dass sie auf dramaturgische Spannungsbögen verzichten und sich allein auf den Attraktionswert ihrer *True-Crime-Story* verlassen.

¹⁵⁴ Vgl. Schmid 1996a, S. 90.

3.2.1.2 Referenzen an die Kriminalhistorie

Die Referenz an die Kriminalhistorie wird im Serienmörderfilm vor allem durch inter- und paratextuelle Bezüge hergestellt. Dies fängt bereits in der Werbung für einen Film an, wenn es etwa auf dem Verleihcover des Serienmörderfilms *TED BUNDY* (USA 2002) heißt:

„Dieser Film erzählt die Geschichte eines der bekanntesten Massenmörder unserer Zeit. Ted Bundy tötete von 1973 - 1978 auf brutalste Weise 28 Frauen. Es wird geschätzt, dass es noch viel mehr waren. Ein Opfer konnte entkommen und so den wichtigen Hinweis liefern, der zur Ergreifung des gesuchten Killers nötig war. Ted Bundy wurde am 24. Januar 1989 im Alter von 42 Jahren durch den elektrischen Stuhl hingerichtet.“¹⁵⁵

Die Namen und Daten, die in diesem Werbetext genannt werden, stimmen mit den kriminalhistorischen Fakten überein. Durch Aussagen wie „der bekannteste Massenmörder unserer Zeit“ wird dem (künftigen) Zuschauer des Films bereits signalisiert, dass er in dem Film etwas über den echten Ted Bundy erfährt.

Die Allusionen sind jedoch nicht immer so offensichtlich wie in diesem Fall. Je nachdem, wie intensiv sich der Autor mit der Geschichte seines Sujets, also dem einzelnen Fall beschäftigt, können selbst subtilste kriminalhistorische Details in den Film einfließen. Eines der verblüffendsten Beispiele hierfür bietet der Film *FROM HELL* (USA 2001), der die Dirnenmorde im London des Jahres 1888, verübt von Jack the Ripper, zum Thema hat. Der Film, der auf den in jahrelanger Rechercharbeit erstellten Comic selben Titels basiert, übernimmt von Inhalten, Einstellungswinkeln und -größen der zeitgenössischen Tatortfotografien bzw. -skizzen bis hin zu Tatortbeschreibungen etliche Details:

„The body was lying naked in the middle of the bed, the shoulders flat but the axis of the body inclined to the left side of the bed. The head was turned on the left cheek. The left arm was close to the body with the forearm flexed at a right angle and lying across the abdomen. [...]“¹⁵⁶

„Body lies in middle of bed. Shoulders flat but axis of body inclined toward right. The left arm is close to the body. The forearm flexed at a right angle, resting across the abdomen. [...]“¹⁵⁷

Ein anderes Beispiel für diesen mimetischen Perfektionismus ist der Film *MONSTER* (USA 2003), der die Geschichte der Serienmörderin Aileen Wuornos erzählt. Um einen möglichst hohen Grad an Wirklichkeitsnähe zu suggerieren, wurde die Aileen Wuornos-Darstellerin Charlize Theron in ihrem Äußeren der Täterin weitestmöglich angeglichen. (Vgl. Abb. 4.4.8c.)

Je näher ein kriminalhistorisches Ereignis der Entstehungszeit des darauf referierenden Films liegt, desto mehr und genauere Details scheinen sich im jeweiligen Film wiederzufinden. Dies zeigt sich gerade an Filmen wie *TED BUNDY* oder *MONSTER* – letzterer ist ein Jahr nach der Hinrichtung der Serienmörderin Aileen Wuornos, die am 09. Oktober 2002 stattfand, entstanden. Je entfernter ein Ereignis zur Entstehungszeit des Films liegt, desto mehr weichen die kriminalhistorischen Details Spekulationen und Interpretationen.

¹⁵⁵ Verleihcover der deutschen DVD-Fassung von *TED BUNDY* (*e-m-s*).

¹⁵⁶ Tatort-Protokoll von Dr. Thomas Bond am Fundort der Leiche von Mary Kelly (vgl. casebook.org und Knight 1977, S. 166f.)

¹⁵⁷ Protokoll des Arztes am Tatort in *FROM HELL* (1:43:00).

3.2.1.3 *Verstehende Geschichtsschreibung*

Dieser Spekulationszuwachs birgt jedoch keineswegs eine De-Authentisierung in sich, sondern stellt sich – wie die Geschichte der Jack-the-Ripper-Filme zeigt – abermals als intertextuelle Authentisierung heraus. Gerade ein Film wie der angesprochene FROM HELL führt etliche der bislang angestellten Theorien aus Film und Fallgeschichte zusammen und wird damit zu einem Spielfilm, der eine eigene Theorie zur Fallgeschichte verfolgt und argumentiert.¹⁵⁸

Ein besonders häufig im Serienmörderfilm eingesetztes Mittel der Authentizitätssuggestion ist das der Psychologisierung des Täters. Im Verlauf der Geschichte des Serienmörderfilms hat sich eine eigene, aus der kriminalistischen Praxis übernommene Figur hierfür herausgebildet: der *Profiler*. Sein Vorgehen „erinnert an das analytische Verfahren des Helden der klassischen Detektivverzahlungen“¹⁵⁹, schreibt Anette Kaufmann und vermutet den Archetypus dieser Figur (und dieses Berufs) in Edgar Allan Poes Dupin-Figur.¹⁶⁰

Die Filme versuchen durch die Psychologisierung eine Motivationslücke im Täterprofil und in der Erzählung des Films zu schließen. Indem etwa am Ende von Hitchcocks PSYCHO der Off-Kommentar eines Psychologen zu hören ist, während des Handlungsverlaufes von DERANGED immer wieder ein Kommentator auftritt und die Szenen „erklärt“ oder die Stimme des Mörders im Off von DAHMER (USA 2002) ihre eigene Situation reflektiert, wird der Filmtäter plastischer für den Zuschauer¹⁶¹. Der Nebeneffekt ist, dass sich dieses psychologische Verständnis auch auf die Motivation der Täter ausdehnt, wie ich weiter unten ausführen werde.

Diese Authentizitätsstrategie bildet einen wichtigen Beitrag zum Diskurs über Serienmörder in der außerfilmischen Wirklichkeit, weil sie kriminalhistorische Fakten mit spekulativer Fiktion aneinanderkoppelt. Der daraus resultierende Effekt ist in erster Linie jedoch nicht einer der ‚fiktionalen Fallgeschichtsschreibung‘, sondern vor allem einer der Simulation: Im Verlauf der Filmgeschichte haben sich gerade bei häufig adaptierten Serienmörderfällen (Jack the Ripper, Ed Gein, Jeffrey Dahmer) Fakten und Fiktionen auch deshalb so weit im Zuschauerbewusstsein vermischt, weil die fiktiven Täterfiguren durch Psychologisierung besonders plastisch erscheinen. Die so entfaltenen ‚fiktionalen Fakten‘ über Serienmörderfilme finden sich auch in anderen Medien und Diskursen wieder.

¹⁵⁸ Diesen Prozess habe ich anhand der Jack-the-Ripper-Filmografie detailliert verfolgt (vgl. Höltgen 2003).

¹⁵⁹ Kaufmann 1998, S. 194. Carlo Ginzburg analogisiert die Tätigkeit des modernen Kriminalermittlers mit der des Psychoanalytikers, indem er auf „die sonderbare Übereinstimmung der Vorgehensweisen von [Sherlock] Holmes und Freud“ (Ginzburg 2002, S. 17) hinweist: „die Entwicklung einer Methode der Interpretation, die sich auf Wertloses stützt, auf Nebensächlichkeiten, die jedoch für aufschlußreich gehalten werden.“ (Ginzburg 2002, S. 16.) Die Analogie von Spuren, Symptomen und Details (letzere werden von Ginzburg in der Arbeit des Kunsthistorikers Morelli nachgewiesen, vgl. Ginzburg 2002, S. 17) etabliert gegen Ende des 19. Jahrhunderts „in den Humanwissenschaften ein Indizienparadigma [...], das sich eben auf die Semiotik stützte“ (Ginzburg 2002, S. 17), konstatiert Ginzburg. (Vgl. auch Wetzel 1985b, S. 181-183 und Wetzel 1989, S. 83-85.)

¹⁶⁰ „Deprived of ordinary resources, the analyst throws himself into the spirit of his opponent, identifies himself therewith, and not unfrequently sees thus, at a glance, the sole methods (sometimes indeed absurdly simple ones) by which he may seduce into error or hurry into miscalculation.“ (Poe 2005, S. 7.)

¹⁶¹ Daraus ergibt sich eine Form des Dialogs zwischen Produktion und Rezeption über das eigentlich Unfassbare an den Taten: Dem ‚Verstehenwollen‘ der Zuschauer kommt das ‚Erklärenwollen‘ des Künstlers entgegen. Dass Kriminalfiktionen – vor allem, wenn sie auf kriminalhistorischen Fällen basieren – von jeher diesen Dialog speisen, konstatiert bereits Schiller 1792 in seiner Erzählung *Der Verbrecher aus verlorener Ehre – Eine wahre Geschichte*: „das bloß Abscheuliche hat nichts Unterrichtendes für den Leser“, schreibt er dort und führt aus, der Leser suche die Wahrheit „in der unveränderlichen Struktur der menschlichen Seele und in den veränderlichen Bedingungen, welche sie von außen bestimmten, und in diesen beiden findet er sie gewiß.“ (Schiller 1959, S. 13ff.)

3.2.2 Authentisierung durch Ontologisierung

Zu den wichtigsten, jedoch in diesem Zusammenhang bislang von der Forschung vernachlässigten, Authentisierungsstrategien des Films gehören solche, welche die Diegese des Films aufbrechen, indem sie Texte, die nicht zum Film selbst gehören ein- oder beifügen. Dies geschieht entweder durch Verfahren der *Intertextualität* (zitieren von anderen Kulturprodukten *innerhalb* der Diegese) oder durch Verfahren der *Paratextualität* (Vor- oder Nachschalten sowie Einfügen von erzählungsfremden Texten *außerhalb* der Diegese).

3.2.2.1 Paratextualität

Der Begriff *Paratext* stammt aus der Literaturwissenschaft. Gérard Genette, der ihn in die Debatte eingeführt hat, subsumiert unter Paratexten das „unterschiedlich umfangreiche und gestaltete Beiwerk [...] durch das ein Text zum Buch wird.“¹⁶² Zu diesem Beiwerk zählen der Titel, das Vorwort, die Kapitelüberschriften, Anmerkungen „im Umfeld des Textes, innerhalb ein und desselben Bandes“¹⁶³, die Genette in weiterer Eingrenzung als *Peritexte* bezeichnet. Daneben gibt es *Epitexte*, die (ursprünglich) außerhalb des Bandes situiert sind: Interviews, Gespräche, Briefwechsel aber auch sämtliche Ankündigungs- und Werbetexte zum Band.

Epitexte und *Peritexte* sind also zunächst durch den Publikationsort relativ zum Text, zu dem sie gehören, bestimmt. Daneben lassen sie sich weiter differenzieren in

- ihr zeitliches Verhältnis zur Veröffentlichung des Textes (im Vorfeld, gleichzeitig oder im Nachhinein)
- ihre qualitative Beschaffenheit (selbst Texte, mündliche oder bildliche Ergänzungen)
- ihren pragmatischen Status (Kommunikationsinstanz und -situation)
- ihren auktorialen Status (vom Autor, vom Verlag, unautorisiert, ...) und schließlich
- ihre illokutorische Wirkung (Abgrenzungen in Vorworten oder Fußnoten).

Hinzu kommen so genannte „faktische Paratexte“, die nicht ausdrücklich aus Mitteilungen bestehen, sondern aus einem „Faktum, dessen bloße Existenz, wenn diese der Öffentlichkeit bekannt ist, dem Text irgendeinen Kommentar hinzufügt oder auf seiner Rezeption lastet.“¹⁶⁴

Die Untersuchungen Genettes, die sich weniger den diachronen Aspekten der einzelnen Paratext-Sorten als deren synchroner Katalogisierung, Funktionsbeschreibung und Wirkung widmen, versuchen „auf induktive Weise, Gattung für Gattung und oft Art für Art“¹⁶⁵ zu beschreiben. Das Konzept der *Paratextualität* lässt sich ohne Schwierigkeiten auf einen weiten Textbegriff und damit auf den Film übertragen, denn die wichtigsten *Paratext*-Sorten¹⁶⁶ existieren auch für dieses Medium:

¹⁶² Genette 2001, S. 9f.

¹⁶³ Genette 2001, S. 12.

¹⁶⁴ Genette 2001, S. 14.

¹⁶⁵ Genette 2001, S. 19.

¹⁶⁶ Genette untersucht detailliert verlegerische *Peritexte*, Autorennamen, Titel, Waschzettel, Widmungen, Motti, Vorworte, Zwischentitel, Anmerkungen und verlegerische wie private *Epitexte*. (Vgl. Genette 2001, S. 6f.)

- Autorennamen: Regisseur- und/oder Produzentennamen
- Titel- und Gattungsangaben: Filmtitel, Gattungs- und Genreangaben
- Widmungen: Widmungen im Vor- und/oder Nachspann
- Motti: Motti im Vorspann, Nachspann oder in Zwischentiteln
- Vorworte: Vorworte als Schrifttafeln und Prologe
- Zwischentitel: Zwischen- und Kapiteltitle
- Öffentliche *Epitexte*: Werbemittel, Interviews, Sekundärliteratur, Audiokommentare usw.
- faktische Paratexte: Bezug zu einem außerfilmischen Gegenstand

Solche Paratexte erhalten unter bestimmten Bedingungen auch authentisierende Funktion. Texte, die vor oder nach der Rezeption auf den Rezeptionseindruck einwirken, aber nicht selbst zum Film gehören, erweitern die Perspektive auf den Stoff. Hier besteht die Möglichkeit, Rezipienten durch gezielt gestreute (Des-)Information zu lenken und über den authentischen Charakter des Stoffes zu ‚täuschen‘. Die Mittel hierzu reichen von Plakatanzeigen, Vorschauen und Vorspanne, die explizit auf die Authentizität hinweisen („The story is true!“)¹⁶⁷ bis hin zu zeitlich weit im Voraus gestreuten gefaketen Informationen über die Entstehung/Herkunft des Filmmaterials¹⁶⁸.

Bei Serienmörderfilmen finden sich alle oben genannten Arten von Paratexten und spielen auf den authentischen Charakter des Gezeigten an. Diese von Pinsler als Authentizitätssignale bezeichneten *Peri-* und *Epitexte* unterstreichen die Authentizität der Erzählung sogar bei solchen Filmen, deren kriminalhistorische Basis als bekannt vorausgesetzt werden kann, um mögliche Zweifel an der ‚Echtheit‘ außer Kraft zu setzen und „so den ontologisch ausgemachten Mangel der visuellen Vermittlung zu überwinden“¹⁶⁹ versuchen, wie Wortmann vermutet.

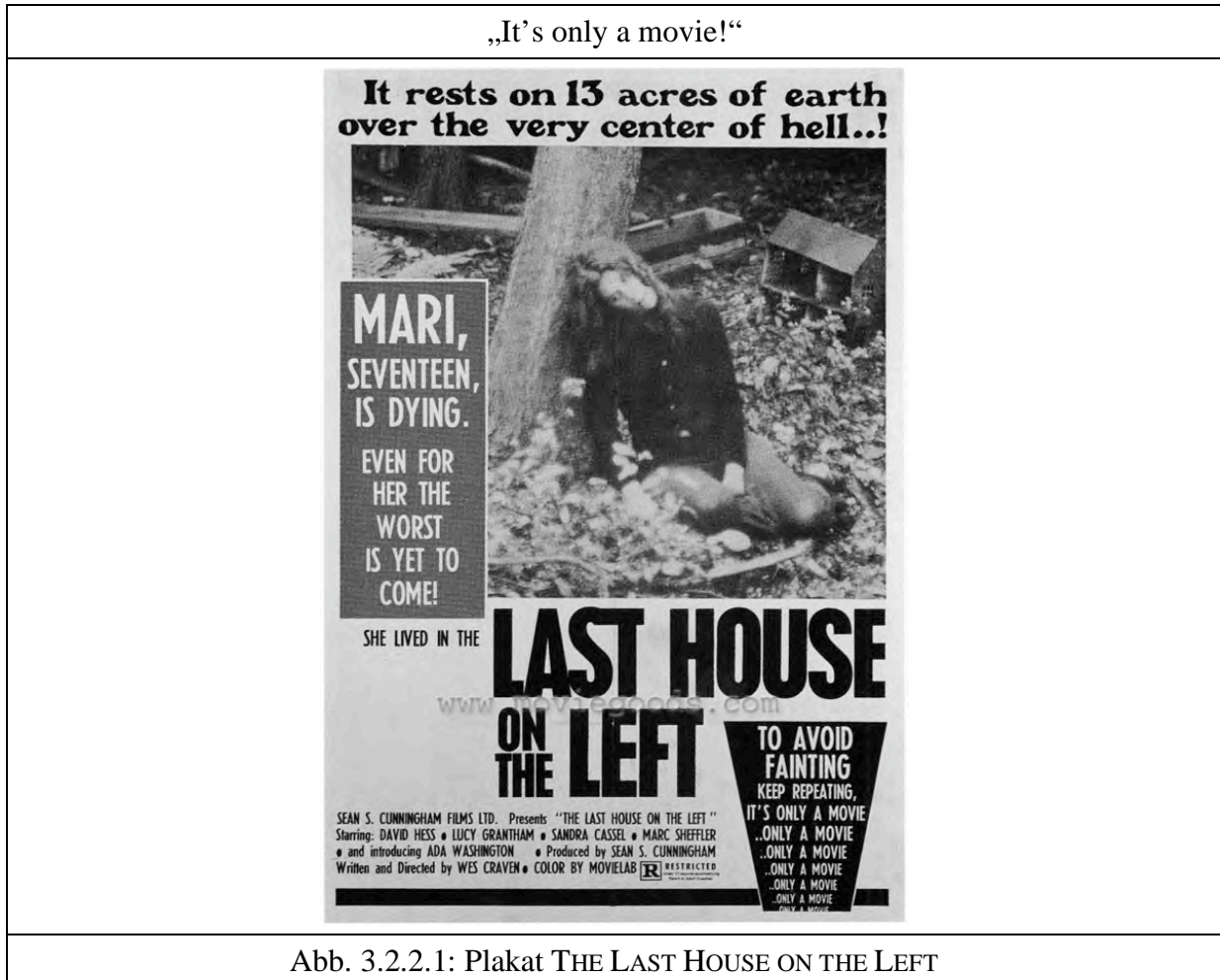
Dass die Funktion solcher paratextueller Authentisierungen strategisch eingesetzt wird, zeigt sich an etlichen Beispielen des Serienmörderfilms: Im Vorspann zu Tobe Hoopers Film THE TEXAS CHAINSAW MASSACRE wird in einem prologhaften Text auf die „wahre Begebenheit“

¹⁶⁷ Dieses Mittel ist besonders häufig im modernen Horrorfilm verwendet worden. Je horribler die Erzählung eines Films ist, desto eindringlicher wird oft auf ihren „Wahrheitsgehalt“ durch solche Paratexte insistiert. Dies gehört zu einer der wesentlichen ästhetischen und Marketing-Strategien des Genres (vgl. etwa den Vorspann zum Film THE TEXAS CHAINSAW MASSACRE).

¹⁶⁸ Dieses Mittel findet besonders häufig beim so genannten *Snuff*-Film und bei Mockumentaries, also gefakten Dokumentationen, Verwendung. Eine bis dahin nicht gekannte „Desinformationskampagne“ dieser Art fand im Vorfeld der Veröffentlichung des Horrorfilms THE BLAIR WITCH PROJECT (USA 1999) statt: Zunächst wurden im Internet Gerüchte gestreut, dass man in einem Wald Filmmaterial gefunden habe, das drei seit Jahren vermissten Studenten gehört habe. Der Film schließlich – so ging die PR-Finte weiter – bestand aus einer Montage dieses Materials, das die Ereignisse, die zum Verschwinden der drei Filmemacher führte, dokumentierte. Schließlich tauchten kurz vor, während und nach der Veröffentlichung von THE BLAIR WITCH PROJECT weitere Filmausschnitte auf, die teilweise als Zusatzmaterial auf die Verkaufsmedien gebannt wurden oder im Internet zum Download bereitgestellt wurden. Einer der simulativen Höhepunkte der Kampagne bestand schließlich darin, dass ein ‚Soundtrack‘ zum Film (in welchem aber aus Authentizitätsgründen gar keine Musik zu hören ist) veröffentlicht wurde, zu dessen ‚peritextueller Rechtfertigung‘ angeführt wurde, es handle sich bei den Musikaufnahmen um jene Musik, die im verlassenen Auto der drei Studenten auf Kassetten vorgefunden wurde. THE BLAIR WITCH PROJECT ist ein Paradebeispiel im Hinblick auf zur Authentisierung eingesetzter Peritexte aber auch filmischer Authentisierungsästhetiken.

¹⁶⁹ Wortmann 2003, S. 15.

der Filmerzählung hingewiesen.¹⁷⁰ Chuck Parellos Film *IN THE LIGHT OF THE MOON* (USA 2001) wurde vom deutschen Verleih kurzerhand in *ED GEIN* umgetitelt, um die kriminalhistorische Referenz des Stoffes zu unterstreichen.¹⁷¹ Das Kinoplakat des Films *THE LAST HOUSE ON THE LEFT* (USA 1972) warnt den Zuschauer „Um eine Ohnmacht zu vermeiden, wiederholen Sie: Es ist nur ein Film, nur ein Film, ...“¹⁷² (Abb. 3.2.2.1)



3.2.2.2 Intertextualität

Eine noch subtilere Form der Rezeptionsbeeinflussung findet in latenten intertextuellen Verweisen *innerhalb der Filmdiegese* statt. Mit *Intertextualität* bezeichnet Gérard Genette einen auf Julia Kristeva zurückgehenden Typus transtextueller Beziehungen,

„als Beziehung der Kopräsenz zweier oder mehrerer Texte, d. h. in den meisten Fällen, eidetisch gesprochen, als effektive Präsenz eines Textes in einem anderen. In ihrer einfachsten und wörtlichsten Form ist dies die traditionelle Praxis des *Zitats* (unter Anführungszeichen, mit oder ohne genaue Quellenangabe); in einer weniger expliziten und auch weniger kanonischen Form die des *Plagiats* [...], das eine nicht deklarierte, aber immer noch wörtliche Entlehnung darstellt; und in einer noch weniger exp-

¹⁷⁰ Vgl. die von Genette angeführte Wahrhaftigkeitsfunktion des Original-Vorwortes. (Genette 2001, S. 200f.)

¹⁷¹ Genette bezeichnet solche Titel als „thematische Titel“, die, in Abgrenzung zu den rhematischen Titeln, sagen „worüber man spricht“. (Vgl. Genette 2001, S. 79f., Zitat S. 80.)

¹⁷² Siehe unten rechts auf dem oben abgebildeten Plakat. Das, was hier zunächst wie eine *Warnung vor dem Film* erscheint, ist eine auf die Sensationsgelüste des Zuschauers abzielende *Werbung für den Film*, wie sie verlegerischen *Epitexten*, zu welchen Filmplakate gehören, Genette zufolge ohnehin „hauptsächlich werbende und ‚verkaufsfördernde‘ Funktion“ zukommt. (Genette 2001, S. 331.)

lizenzierten und weniger wörtlichen Form die der *Anspielung*, d. h. einer Aussage, deren volles Verständnis das Erkennen einer Beziehung zwischen ihr und einer anderen voraussetzt, auf die sich diese oder jene Wendung des Textes bezieht, der ja sonst nicht ganz verständlich wäre“.¹⁷³

Alle drei von Genette beschriebenen Formen der Intertextualität finden sich auch im Spielfilm¹⁷⁴ auf allen narrativen und damit zitationsfähigen Ebenen, wenngleich nicht so klar voneinander differenzierbar wie bei literarischen Texten. Denn nur selten wird im Film ein Bild-, Ton-, Motiv- oder ähnliches Zitat direkt in Form einer Quellenangabe belegt. Eine Nennung des Rechteinhabers erfolgt zumeist erst im Abspann; eher schon lässt sich als ‚Quellenangabe‘ ein Diskurs, der im Film über den zitierten Film geführt wird, werten. Diese Nicht-Nennung der Quellen ist aber noch nicht gleichbedeutend mit ihrer *Plagiiierung*, da filmische Zitation zumeist nicht in einer bildfüllenden direkten Übernahme eines fremden Films stattfindet, sondern als *Film im Film* inframiert wird.¹⁷⁵

Die häufigste filmische Variante der Intertextualität im Film ist die der *Anspielung* in Form der Parodie. Im Serienmörderfilm haben sich hier vor allem in jüngerer Zeit Filme wie die SCARY-MOVIE-Reihe (bislang vier Filme: USA 2000, 2001, 2003, 2004) oder der schon in seinem Titel sehr anspielungsreiche SHRIEK IF YOU KNOW WHAT I DID LAST FRIDAY THE THIRTEENTH (USA 2000) hervorgetan. In parodistischer Weise werden hier Motive aus bekannten Serienmörderfilmen aufgenommen und ins Komische/Groteske gewendet.

Nicht persiflierende *Zitation* findet sich beim Serienmörderfilm vor allem in den so genannten *Meta-Slasher*-Filmen (also *Slasher*-Filmen über *Slasher*-Filme) und in der Wiederaufnahme einzelner Motive innerhalb von Serienmörderfilm-Reihen als kohäsive Ikonen. Hierzu zählt etwa die SCREAM-Trilogie, wie ich weiter unten näher ausführen werde. Aber nicht immer sind die intertextuellen Verweise so deutlich sichtbar wie bei der Übernahme von Bildinhalten, weshalb die Annahme, Intertextualität sei stets ein intendierter Akt des Filmemachers problematisch bleiben muss. Das Konzept der „intertextuellen Geste“¹⁷⁶ beschreibt den Prozess von der Rezeptionsseite aus als das Erkennen eines Zitats durch den Rezipienten, das dadurch erst als solches in den Lektüreprozess einbezogen wird. Damit wird nicht nur der Intentionalismus vermieden, sondern auch der Situation Geltung verschafft, dass ein Zuschauer eine „intertextuelle Geste“ nicht als solche erkennt und den Film trotzdem ‚versteht‘.

Als Authentisierungsstrategie verfolgt Intertextualität im Film nicht den Zweck, wie bei der Paratextualität, die Authentizität des Stoffes ‚von außen‘ zu behaupten oder zu belegen, sondern von *innerhalb* der Erzählung, indem sie dieser einen *ontologisch höheren Status* als den der ‚bloßen Fiktion‘ verleiht. Das Zitat auf ein anderes Kulturprodukt (häufig auf einen anderen Film) insistiert nicht nur auf das Referenzwissen des Zuschauers. Durch die Aktivierung dieses Referenzwissens findet ebenfalls eine *Transposition auf eine Metaebene der Erzählung* statt: Das referenzierte Kunstwerk erweist sich als etwas, das außerhalb der Erzählung steht und von dort in diese eindringt. Die Fiktion erhält authentische Züge durch die Referenz an die außerfiktionale Wirklichkeit des Rezipienten, aus der sein Wissen über das referenzierte

¹⁷³ Genette 1993, S. 10.

¹⁷⁴ Noch häufiger finden sich Formen des Zitierens im Dokumentarfilm, zumal wenn dieser vom Film, seiner Ästhetik oder Geschichte handelt. (Vgl. Regel 1979, S. 167.)

¹⁷⁵ Eine Ausnahme hiervon bilden die zu den Experimentalfilmen zählenden *Found-Footage*-Filme. In ihnen werden Ausschnitte und Sequenzen aus anderen Filmen zu einem neuen Film mit oftmals anderer Erzählung montiert.

¹⁷⁶ Hantke 1998b, S. 231.

Kunstwerk stammt.¹⁷⁷ Der zitierende Film transponiert seinen Plot damit vorgeblich auf dieselbe ontologische Ebene, auf der sich der Rezipient befindet, indem er einen ‚filmischen Dialog‘ mit ihm führt. Das Zitat wird hier zur Brücke¹⁷⁸ der Fiktion ins Faktische.

Dieser Effekt tritt im Serienmörderfilm besonders dann ein, wenn andere (Serienmörder-)Filme in der Diegese zitiert oder bildlich-sichtbar im Filmbild inframiert¹⁷⁹ (eingerahmt) werden. In Wes Cravens Meta-*Slasher*-Film SCREAM (USA 1996) etwa schauen ein paar Jugendliche den Film HALLOWEEN (USA 1978), der als Initialereignis des *Slasher*-Films gilt. Im Prolog desselben Films unterhält sich die Protagonistin Casey am Telefon mit ihrem künftigen Mörder über ihre Lieblingsfilme und nennt dabei unter anderem den Titel FRIDAY THE 13TH, der ebenfalls auch außerhalb der Diegese existiert. SCREAM zitiert also *bildlich* (durch Inframierung eines anderen Spielfilms in die eigene Diegese, verwirklicht durch einen gefilmten Fernsehapparat) und *sprachlich* durch einen Diskurs über Serienmörderfilme zwischen den Protagonisten. Darüber hinaus existieren noch etliche allusorische Momente in SCREAM, die auf die Serienmörderfilm-Geschichte und einzelne Werke rekurrieren.

3.2.2.3 *Metalepse*

Das Phänomen der filmischen Metalepse¹⁸⁰ ist im Zusammenhang von Authentizitätsästhetiken des Dokumentarfilms bereits diskutiert worden. Der Terminus *Metalepse* (gr. *metalepsis* = Vertauschung) wird von Genette als Figur, „mit deren Hilfe der Erzähler fingiert, er könne (mit oder ohne seinen Leser) ins diegetische Universum eindringen“¹⁸¹ definiert. Ein solches Überschreiten der Fiktionsgrenzen ist, wie Genette an Beispielen vorführt, in der Literaturgeschichte nicht selten. In den darstellenden Künsten, vor allem dem vor-modernen Theater, stellt es jedoch ein Tabu dar. In seinen Abhandlungen über die dramatische Dichtkunst betont Denis Diderot bereits Mitte des 18. Jahrhunderts die Bedeutung der Undurchdringlichkeit jener ‚vierten Wand‘:

„Man denke also, sowohl während dem Schreiben als während dem Spielen an den Zuschauer ebensowenig, als ob gar keiner da wäre. Man stelle sich an dem äußersten Rande der Bühne eine große Mauer vor, durch die das Parterre abgesondert wird. Man spiele, als ob der Vorhang nicht aufgezogen würde.“¹⁸²

Die Negation der Anwesenheit des Zuschauers durch den Schauspieler unterstreicht Diderot in einem Brief später noch einmal nachdrücklich:

¹⁷⁷ Umberto Eco verwendet diese Methode zur ‚Maskierung‘ der Erzählposition in *Der Name der Rose*. Hinter dieser Maske verschwindet er als Erzähler und produziert damit einen Text, der sich durch die Intertextualitäten selbst authentisiert. (Vgl. Eco 1987, S. 27f.)

¹⁷⁸ Diese Eigenschaft des Zitates deutet sich schon in einer Nebenbedeutung des lateinischen Substantivs „*citatum*“ als „geflügeltes Wort“ an.

¹⁷⁹ Nicht zu verwechseln mit dem Begriff der (narrativen) *Infraierung*. Dieser geht auf die deutsche Übersetzung des von Christan Metz entwickelten Terminus „*construcions en abyme*“ mit „Infraierungskonstruktion“ (Metz 1972, S. 37 und 290) zurück. Dort sind damit narrative Strategien der Erzählzeitmanipulation gemeint, „in denen das Ende des erzählten Ereignisses die Bedingung der Erscheinung der erzählenden Instanz expliziert und etabliert“ (Metz 1972, S. 37). Infraierung entspricht also dem, was Genette als *Metalepse* bezeichnet (s. u.).

¹⁸⁰ Dieses Erzählverfahren korrespondiert mit dem Begriff der *mise en abyme* aus der Kunsttheorie, bei dem der Betrachter eines Bildes in dieses Bild wie in einen „Abgrund“ eintaucht (frz. *abîme*, analog existiert auch die Schreibweise „*mise en abîme*“. *Abyme* geht auf eine ältere französische Schreibweise zurück, vgl. lat. *abyssus*), weil die Ränder des Bildes mit dem außerbildlichen Raum zu verschmelzen scheinen. Eingeführt hat den Terminus André Gide „unter Rückgriff auf die Wappenkunde als [...] eine im Prinzip unendliche Verschachtelung des Bildes im Bild“. (Wetzel 1997, S. 16.)

¹⁸¹ Genette 1998, S. 72.

¹⁸² Diderot 1968a, S. 284. Als literarische Figur benutzt Diderot die Metalepse jedoch selbst. (Vgl. Genette 1998, S. 167.)

„Möge die Bühne für Sie weder Hintergrund noch Vordergrund haben, sondern gewissermaßen eine Stätte sein, wo niemand Sie sieht. Man muß zuweilen den Mut haben, dem Zuschauer den Rücken zuzukehren, und darf niemals an ihn denken. Jede Darstellerin, die sich an den Zuschauer wendet, würde verdienen, daß ihr eine Stimme aus dem Parkett zuruft: Mademoiselle, ich bin nicht da!“¹⁸³

Diese Betonung der ‚vierten Wand‘ wird in der Ästhetik des modernen Theaters und Films nicht nur ignoriert; es findet zur Authentisierung der Darstellung und des Stoffes sogar eine bewusste Überschreitung der Barriere zwischen Darstellungs-/Filmraum und Zuschauerraum mit ästhetischen Mitteln statt. Dieses Eindringen als „Transgression“¹⁸⁴ der Fiktionsbarriere in den Raum der Erzählung kann durch „spielen mit einer doppelten Zeitlichkeit von Geschichte und Narration“ oder als „Ebenenwechsel [...] eine[r] beweglichen aber heilige[n] Grenze zwischen zwei Welten: zwischen der, in der man erzählt, und der, von der man erzählt“¹⁸⁵ realisiert werden.

Jan Berg überträgt diese Strategie auf den Film und benennt sie mit dem Terminus *mediale Demedialisierung*:

„[...] eigentümlicherweise führt uns diese interne Komplizierung von Medialität [...] nicht etwa zum Eindruck eines höheren Grades medialer Vermitteltheit, Indirektheit, sondern – wie ich diese Authentifizierungsfigur nenne – zu medialer Demedialisierung.“¹⁸⁶

Berg versteht darunter alle Verfahren der Entbergung des Produktionsprozesses zum Zweck der Authentisierung. Hierunter fallen vor allem mitinszenierte *Filmtechnik* (Kameras, Mikrofone, Beleuchtung, ...) und *Technizität* (Kamerawackeln oder Störungen des Bildes und andere Effekte, die das technische Moment hervorheben¹⁸⁷). Der Effekt hierdurch sei – ähnlich dem von mir diskutierten ‚ontologischen shifting‘ durch Intertextualität – die Evokation von nicht-inszenierter Realität: In dem Moment, in welchem der Film seine Gemachtheit offenbart, löst sich gleichsam der filmische Rahmen auf und der Zuschauer dringt augenscheinlich in den Raum des Produktionsprozesses ein. Der metaleptische Film gibt sich damit ehrlicher und dokumentarischer als der Film, der seine Gemachtheit zu verbergen versucht.¹⁸⁸

Auch selbstreflexive Serienmörderfilme setzen die Metalepse zur Authentisierung ein: In *MANN BEIßT HUND* (Belgien 1992) wird beständig das gesamte Filmteam mitinszeniert, das sich im Verlauf der Filmhandlung immer schuldiger macht, indem es zunächst den Auftrags-

¹⁸³ Diderot 1968b, S. 244.

¹⁸⁴ Genette 1998, S. 167.

¹⁸⁵ Genette 1998, S. 168f. Den radikalen Endpunkt sieht Genette in einer vollständigen ontologischen Verwirrung darüber, in welcher Welt sich der Leser und in welcher sich das Gelesene befindet: „Das Verwirrendste an der Metalepse liegt sicherlich in dieser inakzeptablen und doch so schwer abweisbaren Hypothese, wonach das Extradiegetische vielleicht immer schon diegetisch ist und der Erzähler und seine narrativen Adressaten, d. h. Sie und ich, vielleicht auch noch zu irgendeiner Erzählung gehören.“ (Genette 1998, S. 169.)

¹⁸⁶ Berg 2001, S. 61.

¹⁸⁷ „Tatsächlich sind technische und ästhetische Mängel, die einen Darstellungsgegenstand bis zur Unkenntlichkeit entstellen können, geradezu prädestiniert, eine entsprechende Darstellung zu authentisieren. Die Spur, die eine Sache durch Berührung hinterlässt, ist selbst ja in größtem Maße unähnlich. Und nicht selten wird die mimetische Affirmation technischer Medien durch ästhetische Mittel wie Unschärfe und Handkamera strategisch verdunkelt, der authentisierenden Indexikalität also durch Stillosigkeit und Unähnlichkeit performative Evidenz verliehen.“ (Wortmann 2003, S. 219f.)

¹⁸⁸ Dass sich hinter dieser ‚inszenierten Transparenz‘ ein infinites Regress verbirgt, darauf weist Volker Wortmann hin: „Unter anderen Vorzeichen sind selbstreflexive Darstellungsstrukturen allerdings auch dazu geeignet, die Authentisierung des dokumentarischen Materials zu forcieren, wie z. B. mit der vordergründig ins Bild gesetzten Kamera. [...] Es ist die Dokumentation filmischer Arbeit ‚vor Ort‘, die zwar die Darstellungsvoraussetzung transparent zu gestalten vorgibt, gleichzeitig aber auch die zweite Kamera vergessen lässt, die dieses Szenario für den Zuschauer dokumentiert.“ (Wortmann 2003, S. 208f.)

killer Ben tatenlos bei seinen Morden beobachtet, um dann schließlich selbst vor die Kamera zu treten und die Waffe in die Hand zu nehmen. Mit ähnlich ironisierendem Effekt wird die Metalepse in Olivers Stones Film *NATURAL BORN KILLERS* (USA 1994) eingesetzt, in welchem die beiden Täter von einem sensationslüsternen Reporter begleitet werden, der ihr ‚Schaffen‘ lückenlos dokumentieren will, bis er ihnen selbst zu Opfer fällt, denn der einzige Zeuge, den die beiden wirklich benötigen, ist die Kamera.

3.2.3 Authentisierung durch Somatisierung

Zur dritten Kategorie von Authentizitätsästhetiken im Serienmörderfilm gehören jene filmischen Strategien, die direkt auf den Körper des Zuschauers wirken. Hierzu muss zunächst die intellektuelle Distanz des Betrachters zum Objekt der Betrachtung überwunden werden. Das technische Dispositiv des Kinos scheint die idealen Voraussetzungen dafür zu bieten, dass ein Tausch zwischen (Zuschauer-) *Subjekt* und (Film-) *Objekt* stattfinden kann, wie Steven Shaviro annimmt:

„The release of the images takes place when we are no longer able to separate ourselves, no longer able to put things at the proper distance and turn them into objects. The distance between subject and object is at once abolished and rendered infinite. On one hand, I am no longer able to evade the touch or contact of what I see, but on the other, since the image is impalpable, I cannot take hold of it in return, but always find it shimmering just beyond my grasp.“¹⁸⁹

Das Zuschauer-Auge als Medium der Distanznahme büßt im Kinoraum seine Funktion als rein ‚geistiger Sinn‘ ein: „Mit der Verdunklung des Kinosaals schwindet tendenziell das Bewußtsein des Zuschauers für den umgebenden Raum, für die eigene physische Lokalität und auch für den eigenen Körper.“¹⁹⁰ Die Einflussnahme des Films auf den derart ausgelieferten ‚Kinokörper‘ des Zuschauers wird in diesem Ambiente größtmöglich.

Verschiedene Überlegungen wurden bislang über die Rolle des Zuschauerkörpers bei der Filmrezeption zur Erweiterung einer ‚Wirkungsästhetik‘ angestellt. Sie lassen sich grob in *techno-affektive* und *psycho-affektive* Theorien differenzieren. Zu ersteren gehört Walter Benjamins ‚Chok“-Theorie; zu zweiterer die ‚Excess“-Theorie Linda Williams’ sowie die Kinomatik Steven Shaviros. In allen drei Theorien nimmt der Zuschauerkörper einen wichtigen Platz in der Wirkungs- und damit Authentizitätsfrage ein.

Denn ähnlich zu den bereits diskutierten transtextuellen Authentizitätsästhetiken gehören auch somatische Strategien des Films zu jenen Momenten, die den rein fiktionalen Raum des Spielfilms durchbrechen und das Empfinden (in) der Wirklichkeit des Rezipienten affizieren. Diese Entstehung beider Theorierichtungen und ihre wesentlichen Positionen zeichne ich zunächst nach, bevor ich sie in den Ästhetiken des Serienmörderfilms verorte.

3.2.3.1 *Techno-Affekte: Chok und Plötzlichkeit*

Walter Benjamin spricht bereits 1936 in seinem Aufsatz *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* davon, dass die „Kühnheiten des Kameramanns [...] in der Tat denen des chirurgischen Operateurs vergleichbar“¹⁹¹ seien und meint damit nichts anderes, als dass der Kamerablick ein gefilmtes Objekt (das auch ein menschlicher Körper sein kann) ein-

¹⁸⁹ Shaviro 2000, S. 47.

¹⁹⁰ Morsch 1997, S. 274.

¹⁹¹ Benjamin 1991a, S. 496 (Fußnote).

fängt, das durch die Montage „zerstückelt“¹⁹² wird. Der Effekt für den Zuschauer sei mit dem eines Schocks zu vergleichen:

„In der Tat wird der Assoziationsablauf dessen, der diese Bilder betrachtet, sofort durch ihre Veränderung unterbrochen. Darauf beruht die Chokwirkung des Films, die wie jede Chokwirkung durch gesteigerte Geistesgegenwart aufgefangen sein will. [...] Der Film ist die der gesteigerten Lebensgefahr, der die Heutigen ins Auge zu sehen haben, entsprechende Kunstform. Das Bedürfnis, sich Chokwirkungen auszusetzen, ist eine Anpassung der Menschen an die sie bedrohenden Gefahren. Der Film entspricht tiefergreifenden Veränderungen des Apperzeptionsapparates – Veränderungen, wie sie im Maßstab der Privatexistenz jeder Passant im Großstadtverkehr, wie sie im geschichtlichen Maßstab jeder heutige Staatsbürger erlebt.“¹⁹³

Film stellt Benjamin zufolge also eine Kunstgattung dar, die den Wahrnehmungswünschen und -fähigkeiten des Zuschauers entspricht.¹⁹⁴ Dies scheint ein dialogischer und progressiver Prozess zu sein: Der Wille, sich dem Chok auszusetzen, stößt auf ein sich immer weiter schulendes Wahrnehmungsvermögen, das sich dieser Chokwirkung zu entziehen lernt: „Die Bedrohung durch diese Energien ist die durch Choks. Je geläufiger ihre Registrierung dem Bewußtsein wird, desto weniger muß mit einer traumatischen Wirkung dieser Choks gerechnet werden.“¹⁹⁵

Dieser sich der Chokwirkung entgegensetzende psychische Mechanismus ist der Reizschutz aus der psychoanalytischen Theorie Sigmund Freuds. Freud bezeichnet als Reizschutz eine Art ‚Membran‘, die den psychischen Apparat vor Schäden durch Reizüberflutung aus der Außenwelt schützt.¹⁹⁶ Walter Benjamin sieht diese Membran auch bei der Chok-Ästhetik des Films auf den Betrachter als „Affekt-Schutzpanzer“ wirken:

„Je größer der Anteil des Chokmoments an den einzelnen Eindrücken ist, je unablässiger das Bewußtsein im Interesse des Reizschutzes auf dem Plan sein muß, je größer der Erfolg ist, mit dem es operiert, desto weniger gehen sie in die Erfahrung ein; desto eher erfüllen sie den Begriff des Erlebnisses.“¹⁹⁷

Der sich auf das Chok-Erlebnis immer präziser einstellende Reizschutz, führt dazu, „daß es zunehmend intensiverer ästhetischer Mittel und Techniken bedarf, [...] um den Schutzpanzer des Bewußtseins zu durchbrechen.“¹⁹⁸ Dem scheint der Film nun durch seine Montage-Technik, die beständig die Sukzession des zeitlichen Ablaufs und damit die Kontinuität der Wahrnehmung einer dargestellten Sequenz durchbricht – und die sich mit Benjamin durchaus als „Dauer-Chokierung“ bezeichnen ließe – ideal zu entsprechen. Demzufolge muss der *Erlebnis*-Charakter der Filmrezeption besonders hoch sein.

¹⁹² Vgl. Benjamin 1991a, S. 496.

¹⁹³ Benjamin 1991a, S. 503 und 503 (Fußnote).

¹⁹⁴ Und dies schon von Beginn der Filmgeschichte an. Tom Gunning bezeichnet den frühen Film bereits als „Kino der Attraktionen“ und meint damit das plötzliche Erscheinen und Verschwinden immer neuer Szenen, die den unvorbereiteten Zuschauer direkt „treffen“, wie dieser es von den bisherigen Erlebnissen auf Jahrmärkten und in Varieté-Theatern gewohnt ist – unter anderem deswegen, weil die Darsteller dieser frühen Filme direkten Blickkontakt mit der Kamera (dem Zuschauer) aufnehmen. (Vgl. Gunning 1996)

¹⁹⁵ Benjamin 1991b, S. 613.

¹⁹⁶ Vgl. Freud 1963a, S. 25-29. Dass dieser Reizschutz nur für Chok-Wirkungen aus der Außenwelt, nicht aber für innerpsychische Angstzustände wirksam ist, beschreibt Freud in seiner Arbeit *Hemmung, Symptom und Angst*. (Vgl. Freud 1963c, hier: S. 121.)

¹⁹⁷ Benjamin 1991b, S. 615.

¹⁹⁸ Bratze-Hansen 1995, S. 259.

Der Literaturwissenschaftler Karl-Heinz Bohrer markiert den Bedeutungswandel der Chokwirkung von Freud zu Benjamin vom psychologischen Phänomen hin zu einer ästhetischen Strategie, wenn er schreibt: „Walter Benjamin hat im Begriff des ‚Choks‘ die Verwandlung des neurotischen Schreckens in den poetischen ‚Schrecken‘ beschreiben können.“¹⁹⁹

Bohrer interpretiert diesen „poetischen Schrecken“ in der Literatur Jüngers²⁰⁰ als „einen total gewordenen Argwohn, der sich vor allem gegenüber überraschenden Geräuschen äußert.“²⁰¹ Dieses somatische Prinzip, das in Jüngers Literatur noch allein aus der literarischen *Beschreibung* von Geräuschen gewonnen wird, sieht Nora Abdel Rahman auch im Tonsystem des Films verwirklicht:

„Die Präzisierung der akustischen Dimension des Kinos greift auf den Körper des Kinopublikums zu, indem sie sich immer stärker an seinen psychischen Gegebenheiten orientiert. So adressiert die Soundtechnologie ihre Daten an Ohren, die die Raumkoordinaten verarbeiten und deuten. Gleichzeitig ist es aber möglich über die technische Codierung des Raumes noch gezielter in das Ohr einzudringen und auf das Körperzentrum zuzugreifen.“²⁰²

Die Metapher vom „Zugriff“ des Kino-Tons auf den Körper des Zuschauers beschreibt dasjenige Moment der Chokerzeugung, das Freud, Benjamin und Bohrer der Literatur und dem Film attestieren. Sein techno-affektiver Charakter beruht Benjamin zufolge auf der Montage, die die sukzessive Bildwahrnehmung unterbricht, und nach Bohrer bzw. Rahman auf dem „schreckenden Erschrecken“²⁰³ angesichts plötzlich auftretender Tonereignisse. Beides ist dazu geeignet, den Zuschauer somatisch zu affizieren und auf diese Weise eine Kopplung zwischen (diegetischem) Filmraum und Zuschauerraum zu verwirklichen. Film greift durch solche Schreckmomente (im Wortsinn) in die Wirklichkeit des Zuschauers ein.

3.2.3.2 *Psycho-Affekt: „body genres“ und „cinematic bodies“*

Eine andere Form der somatischen Beeinflussung findet subtiler statt als die Choks, die scheinbar ohne intellektuelle Verarbeitung²⁰⁴ direkt auf den Körper des Zuschauers einwirken. Es handelt sich dabei um Beeinflussungen, die durch die bewusste Rezeption, also das jeweilige Verstehen der filmischen Erzählung, stattfinden.

¹⁹⁹ Bohrer 1978, S. 191.

²⁰⁰ Karl-Heinz Bohrer hat über die Jünger-Monografie hinaus zahlreiche Untersuchungen zu einer „Ästhetik des Schreckens“ vor allem an Werken der modernen Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts vorgenommen. (Vgl. Bohrer 1994, besonders S. 37-40.)

²⁰¹ Bohrer 1978, S. 191.

²⁰² Rahman 2003, S. 4.

²⁰³ Bohrer 1994, S. 38.

²⁰⁴ Dass diese Chok-Ästhetik tatsächlich ohne Reflexion des Rezipienten stattfindet, bestreitet Thomas Morsch: „Auch der als ‚unmittelbar‘ beschriebene Affekt stellt sich nicht ohne basale Identifizierungsleistung ein: Bevor etwas den Zuschauer schockhaft überwältigen kann, muß es in seiner Wahrnehmung bereits zu einem Etwas geworden sein, so daß die somatische Affizierung bereits die erfolgte Interpretation einer Wahrnehmung und damit kognitive Leistung voraussetzt.“ (Morsch 1997, S. 280.) An dieser Kritik ist vor allem der Begriff der „Interpretation“ problematisch, weil er eine intellektuelle Tätigkeit impliziert, die in der Schrecksekunde sicherlich (noch) nicht passiert. Das Erschrecken stellt vielmehr eine evasive Affektexpression dar, die *präreflexiv* stattfindet. In *Jenseits des Lustprinzips* erklärt Freud den Mechanismus dieses Affektprozesses näher: „Schreck [...] benennt den Zustand, in den man gerät, wenn man in Gefahr kommt, ohne auf sie vorbereitet zu sein, betont das Moment der Überraschung.“ (Freud 1963a, S. 10.) „Seine Bedingung ist das Fehlen der Angstbereitschaft, welche die Überbesetzung der den Reiz zunächst aufnehmenden Systeme miteinschließt. Infolge dieser niedrigen Besetzung sind die Systeme dann nicht gut imstande, die ankommenden Erregungsmengen zu binden, die Folgen einer Durchbrechung des Reizschutzes stellen sich um so vieles leichter ein.“ (Freud 1963a, S. 31f.) Für die Überlegungen zum authentisierenden Charakter somatischer Ästhetiken ist dieses Problem jedoch zweitrangig, da hier allein das Vorhandensein des Choks/Schrecks unabhängig von seiner intellektuellen Verarbeitung, eine Rolle spielt.

Carol J. Colver hat 1987 in ihrem Aufsatz *Her Body, Himself: Gender in the Slasher Film* das Konzept der *Body Genres* eingeführt. Darunter fasst sie Porno- und Horrorfilme:

„But horror and pornography are the only two genres specially devoted to the arousal of bodily sensation. They exist solely to horrify and stimulate, not always respectively, and their ability to do so is the sole measure of their success [...] The target is in both cases the body, our witnessing body. But what we witness is also the body, another’s body in experience: the body in sex or the body in threat.“²⁰⁵

Linda Williams greift diesen Gedanken 1991 in *Film Bodies: Gender, Genre, and Excess* auf und leitet daraus eine Theorie der Mimikry ab, die sie als Erweiterung der *Body Genres* versteht. Williams sieht den Affekt-Charakter nun noch in einem dritten Film-Genre, dem Melodram, verwirklicht, das sie ebenfalls den *Body Genres* zurechnet:

„I am expanding Clover’s notion of low body genres to include the sensations of overwhelming pathos in the ‚weepee.‘ The body spectacle is featured most sensationally in pornography’s portrayal of orgasm, in horror’s portrayal of violence and terror, and in melodrama’s portrayal of weeping.“²⁰⁶

Diese *Body Genres* seien nicht nur dadurch gekennzeichnet, dass sie im Wesentlichen von der Abbildung weiblicher Körper „in the grips of sexual pleasure, fear and terror, and overpowering sadness [...] as the primary *embodiments* of pleasure, fear, and pain“²⁰⁷ handeln, sondern, dass sie durch diese Abbildung identifikatorisch auf den Zuschauerkörper zu wirken imstande sind.

Der affektive Charakter der Filme dieser Genres – die gemein haben, dass bei ihnen Körperflüssigkeiten aus dem Körperinneren des Darstellers hervortreten (Blut, Tränen, Schweiß, Sperma²⁰⁸) – wird von Williams auf eine unwillkürliche Mimikry des Zuschauers zurückgeführt:

„Rather, what may especially mark these body genres as low is the perception that the body of the spectator is caught up in an almost involuntary mimicry of the emotion or sensation of the body on the screen, along with the fact that the body displayed is female. [...] What seems to bracket these particular genres from others is an apparent lack of proper aesthetic distance, a sense of overinvolvement in sensation and emotion.“²⁰⁹

Die Teilnahme des Zuschauers an den Erzählungen und Bildern dieser Filmgenres ist also auch eine körperliche. Indem sie sich durch inszenierte Trauer (Melodram), Angst (Horrorfilm) und sexuelle Erregung (Pornografie) affizieren lassen, werden sie vom Film affektiv überwältigt, ohne sich dagegen wehren zu können („involuntary mimicry“). Dieser E-/Affekt wird Morsch zufolge geplant, „durch eine Forcierung der Inszenierungsstrategie und der Stilisierung gerade die ästhetische Distanz aufzuheben und den Zuschauer partiell seiner vermeintlichen Souveränität über das Filmbild zu berauben.“²¹⁰

²⁰⁵ Clover 1987, S. 69.

²⁰⁶ Williams 1999, S. 142.

²⁰⁷ Williams 1999, S. 143. Hervorhebung im Original.

²⁰⁸ Williams 1999, S. 146.

²⁰⁹ Williams 1999, S. 143f. In dieser Mimikry liegt auch der Grund dafür, dass Williams Komödien nicht zu den *Body Genres* zählt, weil das Lachen des Zuschauers keine Verdopplung dessen ist, was er auf der Leinwand sieht, sondern eine Reaktion darauf: „[...] because the reaction of the audience does not mimic the sensations experienced by the central clown. Indeed, it is almost a rule that the audience’s physical reaction of laughter does not coincide with the often deadpan reactions of the clown.“ (Williams 1999, S. 243.)

²¹⁰ Morsch 1997, S. 275.

In den *Body Genres* seien die traditionellen Kategorien von Fiktionalität und Repräsentationalität überschritten, „die für das identifikatorische Verhältnis des Zuschauers zum Geschehen auf der Leinwand konstitutiv sind.“²¹¹ Das Resultat davon ist, wie schon bei den techno-affektiven Ästhetiken, eine Diffusion der Film-Wirklichkeit in die Wirklichkeit des Zuschauers, der durch Partizipation an der Trauer, Furcht oder Erregung den „Gefühlsraum“ der Erzählung betritt.

Der amerikanische Komparatist Steven Shaviro erweitert die Überlegungen zu den *Body Genres* zu einer allgemeinen Theorie des *Cinematic Body*²¹². Ausgehend von der Feststellung, dass psychoanalytische und semiotische Filmtheorien den somatischen Aspekt der Filmrezeption nicht hinreichend zu erklären vermögen²¹³, weil sie sich zu weit vom Zuschauerkörper entfernen, d. h. die Rezeptionssituation zu sehr intellektualisieren, entwirft er eine „psychophysiology of cinematic experience“²¹⁴.

Der entscheidende Unterschied zu den Überlegungen Linda Williams‘ ist bei Shaviro, dass er den Affektcharakter nicht nur für drei Genres annimmt, sondern auf das gesamte Spektrum des Mediums ausdehnt: „Film is a vivid medium, and it is important to talk about how it arouses corporeal reactions of desire and fear, pleasure and disgust, fascination and shame. I try to evoke these prereflective responses in my own discussion of various movies.“²¹⁵ Diese präreflexiven Reaktionen des Zuschauers sind möglich, weil die Filmbilder von Shaviro nicht mehr nur als Repräsentationen von Wirklichkeit gesehen werden, sondern als *Ereignisse* – „events“²¹⁶:

„Images confront the viewer directly, without mediation. What we see is what we see; the figures that unroll before us cannot be regarded merely as arbitrary representations or conventional signs. We respond viscerally to visual forms, before having the leisure to read or interpret them as symbols.“²¹⁷

Die Situation, unter der der Zuschauer diesen „events“ ausgesetzt ist, ähnelt Shaviro zufolge einem Zwang. Es ist unmöglich eine kontemplative Haltung gegenüber dem Film einzunehmen, während er läuft, da er sich im Fall der Kinorezeption nicht unterbrechen lässt.²¹⁸ Zudem bietet die Rezeptionssituation im Kino keine Möglichkeit der Ablenkung des Zuschauerblicks. Der Zuschauer muss den Kinoraum verlassen, wenn er den diegetischen Einflussbereich verlassen will:

„Sitting in the dark, watching the play of images across a screen, any detachment from ‚raw phenomenon,‘ from the immediacy of sensation or from the speeds and delay of temporal duration, is radically impossible. Cinema invites me, or forces me, to stay within the orbit of senses. I am confronted and assaulted by a flux of sensations that I can neither attach to physical presences nor trans-

²¹¹ Morsch 1997, S. 275.

²¹² Shaviro 2000.

²¹³ Diese These vertritt Shaviro äußerst redundant durch seine gesamte Monografie: „The problem with paradigmatic contemporary film theory is that the latter, reactive side has all too completely aimed control. This theory still tends to equate passion, fascination, and enjoyment with mystification; it opposes to these a knowledge that is disengaged from affect, and irreducible to images.“ (Shaviro 2000, S. 14.)

²¹⁴ Shaviro 2000, S. 53.

²¹⁵ Shaviro 2000, S. VIII.

²¹⁶ Shaviro 2000, S. 24.

²¹⁷ Shaviro 2000, S. 26.

²¹⁸ Andere Filmmedien, wie Video oder DVD, bieten zwar grundsätzlich die Möglichkeit einer Unterbrechung, doch stellt eine solche Rezeption nicht einen ‚intendierten Normalfall‘ der Kunstgattung Spielfilm dar, die eine ununterbrochene Anteilnahme voraussetzt. Demnach kann Shaviros Argument für das Kino genauso wie für andere Filmmedien gelten.

late into systematized abstractions. I am violently, viscerally affected by *this* image and *this* sound, without being able to have recourse to any frame of reference [...] The darkness of the movie theater isolates me from the rest of the audience, and cuts off any possibility of ‚normal‘ perception. I cannot willfully focus my attention on this or on that. Instead, my gaze is arrested by the sole area of light, a flux of moving images. I am attentive to what happens on the screen only to the extent that I am continually distracted, and passively absorbed. [...] I do not have the ability to look away. There is no way to watch a film without allowing this to happen; I can resist it only by giving up on the film altogether, by shutting my eyes or walking out. But as I watch, I have no presence of mind: sight and hearing, anticipation and memory, are no longer my own.“²¹⁹

In dieser Darstellung deutet sich bereits der Gewalt-Aspekt, den die Rezeptionssituation auf den Zuschauer selbst ausübt, an. Michael Haneke, Regisseur des Serienmörderfilms FUNNY GAMES, welcher eine Art transgressives, authentisiertes Affekt-Experiment darstellt, unterstreicht diese Perspektive und sieht in der Rezeptionssituation des Zuschauers gegenüber dem Film gar eine *Vergewaltigung*:

„Natürlich sind wir auch alle Opfer der Medien. [...] Jeder Film vergewaltigt seine Zuschauer. Ich sitze unten, und von oben prasseln überlebensgroße Bilder auf mich ein. Meine Filme vergewaltigen den Zuschauer immerhin dazu, selbst nachzudenken. [...] Kino ist eine willentlich akzeptierte Vergewaltigung, [indem die] Kritikfähigkeit vor der Leinwand außer Kraft gesetzt wird. [...] Ich bin] beim Film durch das Tempo, das er mir vorgibt, dazu verdammt, ununterbrochen zu reagieren.“²²⁰

Dieses Paradox, die kinematografische Situation über sich ergehen lassen zu müssen (Vergewaltigung), aber dies willentlich geschehen zu lassen und den Vergewaltigten/Zuschauer ständig zu zwingen zu reagieren, verdeutlicht bereits die Wirkmächtigkeit des Mediums Film. Diese Wirkmacht verdoppelt sich zudem in gewalthaltigen Sujets und Bildern, wie sie Serienmörderfilme bieten.

3.2.3.3 *Authentisierende Affekt-Ästhetiken des Serienmörderfilms*

Die oben beschriebenen Affekt-Ästhetiken finden sich in allen Serienmörderfilmen. Dies liegt zum einen daran, dass sie, wie der von Benjamin ausgewiesene Chok-Effekt durch Montage, inhärente Mittel der Gestaltung nahezu aller Filme sind; andererseits ist der Serienmörderfilm im steten Zwang, seinen Zuschauern neue Attraktionen bieten zu müssen im Verlauf der Filmgeschichte immer ‚affektproduktiver‘ geworden (da die Sujets allein durch das Motiv Serienmord nur wenig Innovationspotenzial bieten).

Auf der rein techno-affektiven Ebene verdeutlichen vor allem die Filme der letzten 15 Jahre, die durch den Einzug der Videoclip-Ästhetik²²¹ in den Spielfilm markiert sind, dass das Montage-Prinzip immer deutlicher und zielbewusster zur Somatisierung des visuellen Erlebnisses Einzug in den Serienmörderfilm gehalten hat. NATURAL BORN KILLERS (USA 1992) ist durchgängig wie ein Videoclip montiert, nutzt dessen Ästhetiken, um seinen Zuschauer auf die Spur der Gewalt, die seine beiden Protagonisten auf ihrer Reise quer durch die USA hinterlassen, zu drängen. Chris Fishers Film NIGHTSTALKER (USA 2002) über den amerikanischen Serienmörder Robert Ramirez setzt ebenfalls äußerst artistische Kamera- und Schnitttechniken zur Visualisierung der Odyssee seines Täters ein.

²¹⁹ Shaviro 2000, S. 32 und 48f. Hervorhebungen im Original.

²²⁰ Jenny/Weingarten 1997, S. 147.

²²¹ Die Clip-Ästhetik ist bestimmt durch hohe Schnittfrequenzen (teilweise nur eine Sekunde lange Einstellungen), die oftmals zum Filmtone/zur Musik rhythmisiert sind sowie durch auffällige Bewegung mit und vor der Kamera. (Vgl. Bühler 2002, S. 208-211.)

Ein auffälliges Stilmittel zwischen techno- und psycho-affektiver Authentisierung stellen die *Splatter*-Effekte dar. Auch sie unterlagen im Zuge der Modernisierung des Serienmörderfilms einem gewissen Explikationszwang. Verliehen die frühen Beiträge noch vollständig unblutig, so zeigen sich zunächst mit und nach Alfred Hitchcocks *PSYCHO* (USA 1961) mehr blutende Opfer und mit Herschell Gordon Lewis' *BLOOD FEAST* (USA 1963), einem der ersten *Splatter*-Filme²²² überhaupt, der bezeichnenderweise dem Serienmörderfilm angehört, schon einige recht explizite, ‚Ekel erregende‘ *Gore*-Szenen²²³.

Der Ekel-Affekt ist nach Winfried Menninghaus eine kunsthistorische Konstante, die ästhetisch bewusst eingesetzt wird, um einen Affekt im Rezipienten auszulösen. Dieser wird in der Ekeldarstellung mit der Kontradiktion seines Selbstverständnisses auf körperliche Integrität konfrontiert:

„Indem Ekel die doppelte Position einer äußeren Transzendenz und einer immanenten Unterscheidung des Ästhetischen einnimmt, erweist sich einmal mehr seine Unausweichlichkeit. Bewährt sich die Macht der Kunst nirgendwo schlagender als in der siegreichen Metamorphose ihres Feindes in ihr ‚Ingrediens‘, so gibt es dafür im Feld der sanft verblasenen, ununterbrochenen, falten- und wundenlosen Haut-Sprach-Oberfläche keine härtere Probe als das vollständige Schinden, ja Abziehen der Haut mit dem Resultat einer Offenlegung des blutenden, zuckenden und sterbenden Körperinnern.“²²⁴

Menninghaus betrachtet in seiner Untersuchung über den Ekel hauptsächlich literarische Beschreibungen. Der potenzierte Ekel-Effekt muss sich angesichts viel konkreterer Darstellungen von Blut, Eingeweiden und Wunden einstellen, wo aus dem Leser der Zuschauer wird. Der Auszug aus dem Indizierungsantrag zum Serienmörderfilm *MAN EATER* (*ANTRHOPOPHAGOUS*, Italien 1980) belegt dies eindrücklich:

„Der Film ‚Man Eater‘ ist offensichtlich geeignet, Kinder und Jugendliche sittlich schwer zu gefährden im Sinne der §§ 1,6 und 15a GjS. Dabei ist nicht entscheidend das persönliche Erlebnis des Beurteilenden, dem es nicht möglich war, die Cassette in einem Durchgang zu sichten und der anschl. unter anderem von lange anhaltendem Brechreiz, Magenkrämpfen und weiteren starken Mißempfindungen gequält wurde. Insoweit bleibt noch zu prüfen, ob gegen die Produzenten und Vertreiber eine Strafanzeige wegen Körperverletzung erstattet werden soll. Das hauptsächlich Gefährdungsmoment ist darin zu sehen, daß der Film verrohend wirkt und zu Gewalttätigkeiten anreizen kann.“²²⁵

Die Kulturgeschichte der ‚Körperzergliederung‘ findet ihren Wendepunkt „mit der anatomischen Zerlegung des toten Leibes im 16. Jahrhundert“²²⁶, schreibt Anna Bergmann und kennzeichnet diesen Wendepunkt vor allem mit der Emotionslosigkeit, in der die Sektion vor sich ging: „[...] daß wissenschaftliche Objektivität nur unter der absoluten Stilllegung von Affekten – und zwar ganz besonders von ‚Angst und Schauer‘ – verbürgt werden kann.“²²⁷

²²² Der *Splatter*-Film stellt kein Genre für sich dar, sondern eine ‚visuelle Spur der Wunddarstellung‘, die sich durch verschiedene Genres verfolgen lässt.

²²³ Der englische Begriff *gore*, der zwischen den Bedeutungen ‚geronnenes Blut‘ und ‚durchbohren‘ changiert, wurde anlässlich Lewis' Film geprägt. (Vgl. Kap. 4.3.3.)

²²⁴ Menninghaus 1999, S. 124.

²²⁵ Jugendant Bonn 1981 (Orthografie korrigiert). Hier zeigt sich das im weiteren Verlauf der Arbeit immer wieder auftauchende Phänomen des *Third-Person-Effects* (vgl. Davison 1983), nach welchem der Zensor offensichtlich ‚immun‘ gegen die ‚verrohende‘ und ‚anstiftende‘ Funktion ist, die er bei anderen jedoch befürchtet. Paradoxerweise offenbart das Transkript seiner Affekt-Regungen jedoch, dass er sich keineswegs von den beeinflussten Dritten ausnehmen kann.

²²⁶ „der Renaissance-Anatom Andreas Vesal (1514-1564) [gilt] als der eigentliche Erneuerer der Leichensektion. Die Medizingeschichte spricht von der *vesalischen Revolution* [...]“ (Bergmann 2000, S. 333.)

²²⁷ Bergmann 2000, S. 324.

Bergmann kennzeichnet die Geschichte der medizinischen Sektion von Körpern nicht nur als eigentliche „Opferhandlung“²²⁸, sondern stellt auch deren rechtsgeschichtliche Nähe zur Folter- und Hinrichtungspraxis dar. Nicht nur wurde die Sektion des hinzurichtenden Delinquenten vom Verurteilten und vom Volk als zusätzliche Strafe empfunden, angedroht und als solche durchgeführt²²⁹, auch musste der Scharfrichter über detaillierte Kenntnisse der Anatomie und Pathologie verfügen: „Sein Handwerk erforderte anatomisches Wissen, um Glieder brechen zu können, Augen auszustechen oder den Körper vierzuteilen, und so könnte man den Henker als den ersten professionellen Anatomen des ausgehenden Mittelalters und der Frühen Neuzeit kennzeichnen.“²³⁰

Im 16. Jahrhundert werden nicht nur die öffentlichen Hinrichtungen zu Massenspektakeln, auch die anatomischen Zergliederungen – oft direkt im Anschluss vorgenommen – finden nun nicht mehr unter Ausschluss (und vollständiger Ablehnung) der Öffentlichkeit statt, da sich das Bild des Anatomen als Wissenschaftler, der Erkenntnis produziert und den Delinquenten dadurch von seinen Sünden rein zu waschen imstande ist²³¹, wandelt. Das „Theatrum Anatomicum“, architektonisch wie ein Amphitheater konzipiert, bietet Interessierten die Möglichkeit, Einblick in den toten (und manchmal auch sterbenden²³²) Körper zu erhalten.

Die Geschichte der „öffentlichen Zergliederung“ findet ihre Entsprechung in mehrerer Hinsicht im Kino und dort besonders im modernen *Splatter*- und *Gore*-Film: Erstens ähnelt der architektonische Aufbau des Kinosaals dem des „Theatrum Anatomicum“²³³. Zweitens ähneln die Leichenzergliederungen, die in ein buntes Rahmenprogramm eingebaut sind, dem von Gunning beschriebenen frühen „Kino der Attraktionen“:

„Es wird vermutet, daß sich ein solches Ritual laut, geräuschvoll und spektakulär abspielte. Aufseher wurden eingesetzt, um das Publikum zu disziplinieren und die Bühne vor Übergriffen zu schützen. Darüber hinaus sorgten Musiker vor dem Auftritt des Anatomen und während der Pausen für festliche Stimmung, ebenso klatschten die Zuschauer Beifall.“²³⁴

Und drittens findet sich die Gleichsetzung von Anatom und Henker in der Figur des ‚splatternden‘ Filmmörders wieder: Auch er zergliedert den Opferkörper vor den Augen des Publikums, oft mit der selben Präzision und Emotionslosigkeit wie der Anatom und mit dem selben Attraktions- und Repulsionseffekt auf die Zuschauer.

„Nicht nur, daß in der öffentlichen Hinrichtung und im Anatomischen Theater ein und dasselbe Opfer zelebriert wurde – darüber hinaus waren beide Rituale von dem Motiv geleitet, dem Tod in materialisierter Gestalt auf die Spur zu kommen, indem er aus der Distanz, und zwar aus der Position eines überlebenden Kollektivs am entblößten ‚Körper des anderen‘ gefahrlos anschaubar wurde.“²³⁵

²²⁸ „Schlüsselt man den Opferbegriff in seiner doppelten sprachlichen Ableitung auf, dann kann schon in dem Wortursprung eine medizinische Opferlogik entdeckt werden: ‚Opfer‘ enthält das lateinische Lehnwort ‚operari‘. Es heißt ‚wirken‘ und ist verwandt mit ‚opus‘ – das Werk [...]“ (Bergmann 2000, S. 339.)

²²⁹ Bergmann 2000, S. 327f.

²³⁰ Bergmann 2000, S. 330f. Diese unheimliche Kongruenz zwischen Chirurg/Anatom und Henker findet sich auch im Horror- und Serienmörderfilm immer wieder. Angefangen bei den Jekyll-und-Hyde-Adaptionen über die filmischen Spekulationen Jack the Rippers als Londoner Arzt bis hin zur bildhaften Ausformulierung des chirurgisch präzisen Folterns und Tötens, wie es der Film-Psychiater Hannibal Lecter in HANNIBAL (2001) an seinen Opfern praktiziert.

²³¹ Bergmann 2000, S. 328.

²³² Zu den Vivisektionen als Form der Todesstrafe in dieser Zeit vgl. Bergmann 2000, S. 334f.

²³³ Bergmann 2000, S. 337. Im Englischen heißt der Operationssaal noch heute „operating theatre“.

²³⁴ Bergmann 2000, S. 338.

²³⁵ Bergmann 2000, S. 333.

Diese Distanz war aber nur für die Anatomen von wissenschaftlichen Erkenntnisinteresse geleitet, denn es „stört [...] die wissenschaftliche Aktivität, wenn das Forschungsobjekt zur Identifikation oder Emphase verführt.“²³⁶ In dem Moment, wo diese Aktivität jedoch öffentlich stattfindet, lässt sich der affektive Charakter auf den Zuschauer nicht mehr unterdrücken. Der Anblick des Körpers des Anderen lädt den Betrachter hier förmlich zur Identifikation mit der eigenen Sterblichkeit ein. In dem Maße, wie sich Anatom oder Filmmörder wissenschaftlich distanziert geben und den Tabubruch damit ganz emotionslos vollziehen, stellt sich Bergmann zufolge eine Form der Authentisierung des Geschehens ein:

„Das im Rahmen des Tabubruchs Beobachtete wird zur Instanz von ‚reiner‘ Wahrheit, die für sich Wertneutralität und Authentizität reklamiert. Authentizität stellt der Wissenschaftler darüber her, daß er ganz im Sinne der etymologischen Bedeutung von *authents* selbst Hand anlegt und den Tabubruch, also die Überschreitung des Berührungsverbot, gleichermaßen theatralisiert wie rationalisiert.“²³⁷

In der öffentlichen Vorführung dieses Tabubruchs wird allerdings noch ein zweiter Aspekt des Authentischen wichtig, der als Affekt-Ästhetik im Film Bedeutsamkeit erlangt. Die explizite filmische Darstellung der Tötung des Opfers durch den Mörder bebildert nämlich nicht nur „die maximale Katastrophe des ästhetischen Körpers“²³⁸, sondern stellt darüber hinaus eine *anatomische Authentisierung* dar: Die immer professionelleren Spezialeffekte basieren mittlerweile auf detaillierten anatomischen Kenntnissen der Spezialeffekt-Designer – geschuldet den Bedürfnissen der Zuschauer nach „anatomical correctness“²³⁹ der Wunddarstellung. Dass die attraktive Wirkung dieser Szenen ihre repulsive mittlerweile übertrifft, führt McCarty darauf zurück, dass „people who go to see these films [...] marvel at the grisly and astonishing special effects – to see if the effects in this *new* splatter movie will outdo the effects in the last one they saw.“²⁴⁰

Auf der Ebene rein psycho-affektiver Authentisierungen bildet der Serienmörderfilm ein ausgewiesenes Beispiel für Clover, Williams und Shaviro. Obgleich er nicht direkt zum Horrorfilm gerechnet werden kann, beziehen Clover und Williams ihn in ihr Konzept der „body genres“ ein und nennen die Filme *PSYCHO* (USA 1961), *THE TEXAS CHAINSAW MASSACRE* (USA 1974), *HALLOWEEN* (USA 1978), *THE TEXAS CHAINSAW MASSACRE 2* (USA 1986) und *DRESSED TO KILL* (USA 1980) als Beispiele.²⁴¹

Steven Shaviro wird ebenfalls besonders durch Serienmörderfilme in der Entwicklung seiner Affekt-Theorie angeregt. Auslösendes Moment seiner Überlegungen ist die Rezeption von Kathrine Bigelows Serienmörderfilm *BLUE STEEL* (USA 1990). Mike Powells *PEEPING TOM* (GB 1960)²⁴², der zusammen mit *PSYCHO* den Paradigmenwechsel vom klassischen zum modernen Horrorfilm vollzieht, wird von Shaviro ebenso untersucht wie Dario Argentos *OPERA* (I 1987)²⁴³. Die Affektproduktion im Serienmörderfilm scheint also nicht bloß *eine* ästhetische Strategie unter anderen zu sein, sondern das *hauptsächliche* ästhetische Stilmittel.

²³⁶ Bergmann 2000, S. 324.

²³⁷ Bergmann 2000, S. 326.

²³⁸ Menninghaus 1999, S. 126.

²³⁹ McCarty 1984, S. 136

²⁴⁰ McCarty 1984, S. 154f.

²⁴¹ Vgl. Williams 1999, S. 151 bzw. Clover 1987, S. 72-74.

²⁴² Vgl. Shaviro 2000, S. 61f.

²⁴³ Vgl. Shaviro 2000, S. 49f.

4. Motiv- und Diskursgeschichte des authentischen Serienmörderfilms

Im Folgenden sollen nun die theoretischen Vorüberlegungen auf eine Geschichte des Serienmörderfilms übertragen werden. Hier werden die zu untersuchenden Filme jedoch nicht zuvorderst als Kunstwerke, sondern als Diskursbeiträge zum Phänomen Serienmord diskutiert. Dass sie dennoch chronologisch und in Einzeldarstellungen (und nicht synoptisch) abgehandelt werden, richtet sich nach der historischen Progression der in ihnen verhandelten Diskurse, den sich in der Filmgeschichte entfaltenden Intertextualitäten und der Aufnahme zeit- und kunsthistorischer Momente in die Diegese.

Die genaue Zahl der Serienmörderfilme ist – da es sich um kein autonomes, fest abgrenzbares Genre handelt, sondern vielmehr um ein Motiv innerhalb verschiedener Genres – kaum zu ermitteln. Der Serienmörderfilm wird hier dennoch wie ein Genre behandelt, da sich einige seiner Motive und Strukturen genreartig²⁴⁴ entwickeln. So verfügt der Serienmörderfilm von Beginn an über ein relativ festes Motivinventar, das im Verlauf seiner Geschichte ergänzt und variiert wird – stets im Diskurs zwischen Vorwissen/Erwartungshaltung auf der Zuschauerseite und ästhetischer Progression/Erwartungserwartung auf der Produktionsseite.

Versuche motivgeschichtlicher Untersuchungen mit dem Anspruch auf Vollständigkeit sind bislang gescheitert.²⁴⁵ Daher erscheint es mir sinnvoll Theorien und Aussagen ‚mittlerer Reichweite‘ für eine begrenzte Anzahl Filme zu formulieren, die durch weitere Arbeiten auf andere Serienmörderfilme applizierbar sind. Besondere Berücksichtigung finden dabei Fragen zur Motiventwicklung zwischen den einzelnen Beiträgen, Anwendung und Entwicklung von Authentizitätsästhetiken, paratextuelle Verflechtungen der Filme mit der Filmpublizistik sowie die Diskussion über Medienwirkung ausgehend von Serienmörderfilmen unter besonderer Berücksichtigung der deutschen Zensurdebatten.²⁴⁶

Der Aufbau der nachfolgenden Untersuchung ist streng an der Historie des Serienmörderfilms und am jeweils einzelnen Werk orientiert. Dies bedeutet auch, dass jedem untersuchten Film ein eigenes Unterkapitel gewidmet ist. Damit ist zum einen ein Vorteil unterstrichen und zum anderen sind mehrere Nachteile vermieden. Diese Vorgehensweise ermöglicht es, den Filmen selbst das Hauptaugenmerk der Analyse zu widmen und die Untersuchungsergebnisse nicht bereits durch eine interessegeleitete Fragestellung zu präformieren. Eigenheiten der einzelnen

²⁴⁴ Der filmwissenschaftliche Begriff Genre bezeichnet „vielfach wiederholte, stereotype Formen des Erzählens und Darstellens. Sie kristallisieren sich in medialer Kommunikation heraus und regulieren Prozesse der Produktion, Distribution und Rezeption.“ (Rother 1997, S. 141.)

²⁴⁵ Karl Juhnke unternimmt solch eine Untersuchung anhand der „zugänglichen Spielfilme, die das Serienmördermotiv behandeln.“ (Juhnke 2001, S. 1). In seiner beachtlichen Filmliste (vgl. Juhnke 2001, S. 278-295) fehlen dennoch einige wichtige Beiträge, die durchaus zugänglich gewesen wären (und die zum Teil in dieser Arbeit behandelt werden), weil es sich dabei um *Auteur*-Filme (Chaplin, Welles, Siodmak) handelt, deren Distribution auf Grund der Kanonisierung stets gesichert gewesen ist.

²⁴⁶ Vorausgeschickt sei an dieser Stelle, dass hiermit allein die *Nachzensur* gemeint ist, die auf den fertigen Film angewandt wird und also nachträgliche Kürzungen, Vertriebsbeschränkungen oder Totalverbote erwirkt. Das Phänomen der *Vorzensur* gestaltet sich wesentlich komplexer, beginnt bereits im Kopf desjenigen, der sich eine bestimmte (und keine andere) Geschichte ausdenkt, verläuft über ökonomische und moralische Sachzwänge vor und während der Produktion und endet am Schneidetisch, wenn der Rohfilm montiert wird, bestimmte Einstellungen dabei bevorzugt und andere verworfen werden.

Werke erhalten so stets das Hauptaugenmerk – anachronistische Argumentationen werden im Vorhinein ausgeschlossen. Die umgekehrte Verfahrensweise hat sich in nicht wenigen bisherigen Untersuchungen zum Serienmörderfilm als problematisch erwiesen, weil die Filme nicht als ästhetische Einheit betrachtet wurden, sondern als eine Art ‚Belegsteinbrüche‘ für thetische Vorannahmen dienten. In einigen Fällen hat dies zu einer verzerrten und bisweilen sogar falschen Sicht auf die Werke geführt. Diese Interpretationen werden im Folgenden als Diskurseffekte in die Diskussion der Werke einfließen. Die folgende Einteilung des Serienmörderfilms in vier Phasen ist dabei verschiedenen Zäsuren in der Filmgeschichte geschuldet:

Die *erste, frühe Phase* endet mit dem Zweiten Weltkrieg 1945²⁴⁷ und der im Zuge der Machtergreifung Hitlers grundlegenden Umgestaltung der deutschen Filmproduktion, die auch – und das wird für die zweite Phase wichtig – mit der Flucht deutscher Autorenfilmer ins Ausland (Frankreich und USA) verbunden war. In diese Zeit fällt ebenso die Erfindung und erste kommerzielle Auswertung des Tonfilms²⁴⁸ und der Filmfarbe²⁴⁹ – beides technologische Erfindungen, die eine wichtige Rolle für die Authentisierung des Serienmörderfilms spielen.

In der *zweiten, klassischen Phase* von 1946 bis 1959 entstehen Serienmörderfilme, die auffällig häufig von deutschen Exilregisseuren gedreht werden. Doch neben Fritz Lang (ab 1934 in den USA), Robert Siodmak (ab 1933 in Frankreich, ab 1939 in den USA) und Douglas Sirk (ab 1938 in den USA) reüssieren in dieser Zeit auch amerikanische und europäische Serienmörderfilme, die sich nun noch intensiver mit kriminalhistorischen Fällen auseinandersetzen, ihre Sujets dabei jedoch häufig in die Ästhetiken des *Film noir* einbetten.²⁵⁰

Mit Alfred Hitchcocks *PSYCHO* und Mike Powells *PEEPING TOM* beginnt 1960 die *dritte Phase*, die des *modernen Serienmörderfilms*. Neben dem von Patalas und Engell konstatierten Paradigmenwechsel, eingeleitet durch die Krise des Studiosystems und die wachsende Popularität des Fernsehens, werden für den Horrorfilm auch immer wieder narrative und bildästhetische Faktoren der Modernisierung hervorgehoben.²⁵¹ Inwiefern sich angesichts des Serienmörderfilms hier nicht nur keine eindeutige Grenze zwischen klassischem und modernen Film

²⁴⁷ Gregor und Patalas schlagen eine Zäsur des frühen Films (den sie „klassisch“ nennen) zum klassischen (der bei ihnen als „moderner Film“ firmiert) um 1940 vor. In der Zeit zwischen 1939 und 1945 finden sich jedoch kaum Serienmörder- und Horrorfilme, wohl auf Grund der zensorischen Repressalien während des Zweiten Weltkrieges: „Während des Zweiten Weltkrieges erlebte der Horrorfilm einen deutlichen Einbruch, galt er doch angesichts des realen Schreckens und Leides als unangemessen. In Großbritannien wurde er durch das British Board of Film Censors sogar regelrecht verboten.“ (Vossen 2004, S. 20f.)

²⁴⁸ Film wurde nie ‚stumm‘ präsentiert. Selbst im frühen Kino war er durch Kommentatoren und/oder Filmmusiker begleitet. Parallel zur Entwicklung von Farbverfahren wurde von Anbeginn der Filmgeschichte an unterschiedlichsten Verτονungsverfahren gearbeitet. *THE JAZZ SINGER* (USA 1927) von Alan Crosland gilt als der erste kommerzielle Tonfilm der Filmgeschichte, bei dem das so genannte „Tri-Ergon-Verfahren“ zu Anwendung kam. Einer der ersten Serienmörderfilme mit Ton war gleichzeitig Fritz Langs erster Tonfilm *M – NINE STADT SUCHT EINEN MÖRDER* (D 1931), der in Kap. 4.1.4 näher untersucht wird. Zur Geschichte des Tonfilms und der Tonfilmtechnik verweise ich auf die sehr konzisen Ausführungen von Müller 2004a.

²⁴⁹ Wie beim Tonfilm lässt sich auch beim Farbfilm kein paradigmatischer Umbruch in der Filmgeschichte ausmachen. Vielmehr existieren seit Beginn des 20. Jahrhunderts zahlreiche Versuche, Film zu färben: von der nachträglichen Handcolorierung (die es schon in den Filmen Georges Méliès gab) bis hin zu ersten kommerziellen Verfahren mit Prismenaufteilung (im so genannten *2-Farben-Technicolor*) in den 1920er Jahren. Zu den ersten Serienmörderfilmen, die in Farbe gedreht wurden zählt Michael Curtiz' *DOCTOR X* (USA 1932), auf den in Kap. 4.1.5 näher eingegangen wird. Zu einer Geschichte und Ästhetik des Farbfilms vergleiche Marschall 2005.

²⁵⁰ Linda Williams teilt die Ansicht, die klassische Phase des Horrorfilms ende 1960 und gehe über in einen „popular modernism“. Als Übergangereignis sieht sie Hitchcocks *PSYCHO*. (Vgl. Williams 2000, S. 352-354 und S. 358f.)

²⁵¹ Vgl. Krützen 2001, S. 485.

ziehen lässt, sondern wichtige ‚moderne‘ Narrative bereits in den allerersten Serienmörderfilmen des Weimarer Kinos zu finden sind, wird sich später zeigen.

In das Zentrum der dritten Phase fällt auch der so genannten *Slasher*-Film. Hierbei handelt es sich um Serienmörderfilme und -filmserien, die einem streng geregelten dramaturgischen Prinzip folgen, zumeist nicht, selten sehr vage auf kriminalhistorischen Fällen basieren und die vor allem durch Wiederholung einander äußerst ähnlicher Plotkonstruktionen auffallen. *Slasher*-Filme werde ich in der Untersuchung nur am Rande berücksichtigen, an gegebenen Stellen jedoch auf deren Verflechtungen mit dem Serienmörderfilm hinweisen. Anstelle dessen verweise ich hier auf die breit gefächerte film- und kulturwissenschaftliche Debatte zu *Slasher*-Filmen, die von Motivgeschichten²⁵² bis hin zur gendertheoretischen Untersuchungen²⁵³ reicht.

Mit Jonathan Demmes *THE SILENCE OF THE LAMBS* (USA 1990) findet schließlich die bislang letzte Zäsur in der Geschichte des Serienmörderfilms statt. In diesem Film fließen vermehrt Ästhetiken des *postmodernen Kinos* in den Serienmörderfilm ein. Durch seinen hohen Grad an ästhetisierter Gewaltdarstellung gilt *THE SILENCE OF THE LAMBS* gleichzeitig als Renaissance des Serienmördermotivs, das erstmals mit hohem Budget einem breiten Publikum präsentiert wurde und eine große Anzahl ähnlicher Produktionen nach sich zog. Ästhetiken der Authentizität, Selbstreflexivität und die Verwischung von Gattungs- und Mediengrenzen sind ein wesentliches Merkmal des postmodernen Serienmörderfilms.

Die chronologische Untersuchung wird abgeschlossen durch eine thematische Zusammenfassung, in der die zentralen Untersuchungsergebnisse noch einmal überblicksartig dargestellt werden.

²⁵² Rockoff 2002.

²⁵³ Clover 1992.

4.1 Die frühe Phase: Die nahen Ereignisse (1895-1945)

Die Darstellung kriminalhistorischer Sujets lässt sich bis in die Anfangstage des Films zurückverfolgen. Bereits mit dem Kurzfilm *THE EXECUTION OF MARY – THE QUEEN OF SCOTS* (USA 1895) von Alfred Clark wird nicht nur ein kriminalhistorisches Faktum aufbereitet, sondern Film mit seinen spezifischen Ästhetiken zur Darstellung von Gewalt genutzt.

Hier trifft das Sujet auf ein Medium, durch das es sich scheinbar ideal vermitteln und dokumentieren lässt. Film greift Mord und Gewalt als Motiv auf und tritt damit in den Verbund der Massenmedien (vor allem der Zeitung) ein. Damit ergänzt die Filmrezeption die Zeitungslektüre im Hinblick auf die historisch nahen Ereignisse der Kriminalgeschichte, was sich in der recht frühen Präsentation des Serienmords zeigt: 1903, also nur 15 Jahre nachdem die ungeklärten Morde im Londoner East End stattgefunden hatten, wurde Jack the Ripper bereits als Filmfigur inszeniert: Im Kurzfilm *THE LIFE OF A LONDON BOBBY* (GB 1903) von George A. Smith reüssiert er filmisch.²⁵⁴ Den zeitgenössischen Filmzuschauern und Zeitungslesern dürfte dieser weltweit in den Printmedien reflektierte Fall²⁵⁵ noch gut in Erinnerung gewesen sein. Allein drei der neun im Folgenden untersuchten Filme rekurren auf den Jack-the-Ripper-Fall, was einerseits dessen Brisanz noch nach Jahrzehnten verdeutlicht, andererseits einen Hinweis auf das Bestreben des Serienmörderfilms liefert, der Alltagserfahrung seiner Zuschauer möglichst nahezukommen.

Ein weiterer Bezug zur kulturellen Wirklichkeit zurzeit des frühen Films sind die in vielen Beiträgen dieser Zeit eingeschriebenen kriminalmedizinischen, psychologischen und psychoanalytischen Positionen. Sowohl in europäischen als auch amerikanischen Serienmörderfilmen finden sich nicht nur implizite Anspielungen, sondern auch explizite Referenzen vor allem an die Psychoanalyse. Ihr Einfluss auf und ihre Implementierung in den Serienmörderfilm scheint dabei Ziele auf „beiden Seiten des Gesetzes“ zu verfolgen: Die herkömmliche Ermittlungspraxis des Spurenlesens wird um die Methode des Profiling erweitert, das mithilfe psychologischer, vor allem psychoanalytischer Erkenntnisse von ‚Typen‘ Täterbilder, Tathergänge und künftige Ereignisse zu rekonstruieren oder vorherzusagen versucht. Auf der Seite der Tätermotivation wird die Psychoanalyse genutzt, um dem Zuschauer die Triebstruktur, die den Morden zugrunde liegt, deutlich, mehr noch: *verstehbar*, zu machen. Das Dämonische des Monsters wird aufgehoben zugunsten eines mehr und mehr verstehenden Zugangs zum Triebtäter.

Schließlich treten in der frühen Phase erste Diskurseffekte zwischen Produktion und Rezeption von Serienmörderfilmen auf. Diese zeigen sich vor allem in der Referenzierung des Zuschauerwissens, in Bezug auf Plotstrukturen, aber auch filmhistorische Kenntnisse. In einigen Fällen kommt es sogar zu einer Art Spiel mit der Erwartungshaltung, das schließlich in einer zunehmenden Auflösung reiner *Whodunnit*-Kriminalfilmplots hin zu *Suspense*-orientierten Erzählungen führt.

²⁵⁴ Andere frühe Ripper-Filme sind *A DAY IN THE LIFE OF A LONDON BOBBY* (GB 1903), *BERLIN JACK THE RIPPER* (1909), *SPRING HEeled JACK* (1909), *MYSTERIOUS LODGER* (1909), *FARMER SPUDD AND HIS MISSUS TAKE A TRIP TO TOWN* (1915). (Vgl. Höltgen 2007.)

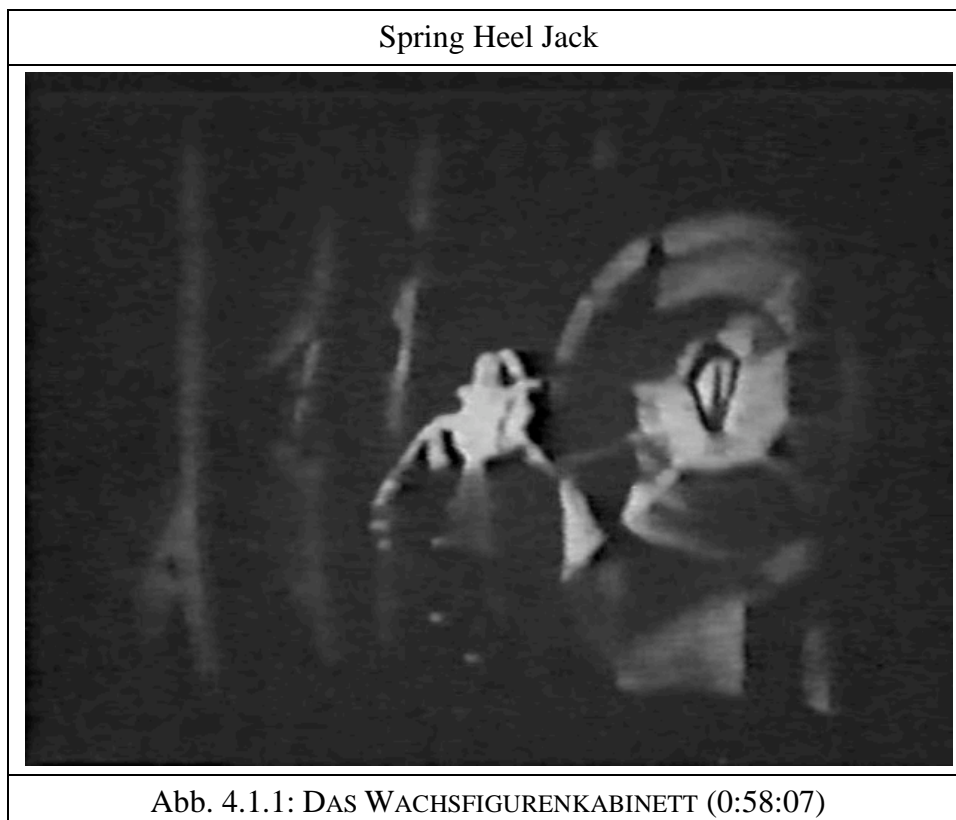
²⁵⁵ Vgl. Püstow/Schachner 2006, S. 137.

4.1.1 Mediensprung – DAS WACHSFIGURENKABINETT (D 1924, Paul Leni)

1924 inszeniert der damals 39-jährige deutsche Regisseur Paul Leni einen Episodenfilm bestehend aus drei Kurzfilmen, die durch Rahmensetting und -handlung zusammengehalten werden: In einem Wachsfigurenkabinett schreibt ein junger Autor Geschichten über drei der dort ausgestellten Figuren: Harun al Raschid, Iwan den Schrecklichen und Jack the Ripper.

Der ‚Mediensprung‘ Jack the Rippers von der Wachsfigur²⁵⁶ auf den Film wurde in DAS WACHSFIGURENKABINETT gleich mitinszeniert. Aus der medialen Kette *Zeitung – Literatur*²⁵⁷ – *Film* wird hier Wachsfigur – Film – Prosa. Der junge Dichter fällt nämlich, sobald er mit der Statuette des Londoner Prostituiertenmörders konfrontiert wird, in einen Schlaf (Ohnmacht?) und ‚träumt‘ einen expressionistischen Kurzfilm, in dem er und seine Geliebte, die Tochter des Kabinettbesitzers, von Jack the Ripper verfolgt werden und an dessen Ende der Dichter schließlich sein Leben verliert.

Dass diese sehr kurze Schlussepisode (die wenig mehr als drei Minuten der gesamten Filmhandlung in Anspruch nimmt) als ‚expressionistischer Traumfilm‘ inszeniert ist, betont die zeitgenössische Kritik immer wieder. So sehen etliche Autoren Bezüge zu Robert Wienes fünf Jahre zuvor entstandenem DAS CABINET DES DR. CALIGARI (D 1919), von dem vor allem die verwinkelte Stadtarchitektur in Lenis Film zitiert werde.²⁵⁸ (Vgl. Abb. 4.1.1.)



²⁵⁶ Zur Entstehungszeit des Films gab es noch keine Wachsfiguren-Repräsentation Jack the Rippers. (Vgl. Ramge 2003, S. 261.)

²⁵⁷ In Wedekinds Drama *Die Büchse der Pandora* hat Jack the Ripper bereits 1898 einen Auftritt (bei der Premiere von Wedekind selbst gespielt). Der Text zum Stück entstand mit Unterbrechungen zwischen 1892 und 1913. Marie Beloc Lowndes veröffentlicht mit *The Lodger* 1913 einen frühen Roman über Jack the Ripper, welcher dort jedoch als „The Avanger“ bezeichnet wird.

²⁵⁸ Vgl. Kracauer 1984, S. 94, Ramge 2003, S. 266, Ihering 1924, Eisner 1980, S. 113.

Und bereits diese erste horrible filmische Referenz an Jack the Ripper bot Anlass zu Zensurbestrebungen. So wurde die Vorführung des Films in Deutschland am 14.02.1924 von der Filmoberprüfstelle Berlin zunächst gar nicht erlaubt, dann jedoch – begründet durch das positive internationale Presseecho – mit zwei sehr markanten Änderungen für Erwachsene freigegeben:

„Lenis ‚Wachsfigurenkabinett‘ wurde bekanntlich vor Jahren, da die Zensur den Film nicht freigab, von der englischen Film Society vorgeführt und erzielte dabei einen erheblichen Erfolg und ausgezeichnete Pressestimmen. Jetzt hat der Zensor doch noch ein Einsehen gehabt und den Film zur öffentlichen Vorführung freigegeben (wenn auch nicht für Jugendliche), und zwar ohne Ausschnitte [sic], jedoch mit der Maßgabe, daß der Name ‚Jack the Ripper‘ geändert werden müsse. Der Zensor war sogar so liebenswürdig, aus seiner reichen Kenntnis der Kriminalgeschichte, persönlich einen Ersatznamen für den von ihm verbotenen vorzuschlagen, und zwar: ‚Spring Heel Jack‘. Der Vorschlag ist mit Dank angenommen worden.“²⁵⁹

Dieser vom Zensor verordnete neue Name „Spring Heel Jack“ taucht ähnlich („Spring Heeled Jack“) erstmals in der britischen Kriminalgeschichte des frühen 19. Jahrhunderts als mysteriöser Londoner Dirnenmörder auf, der, genau wie Jack the Ripper, nie gefasst wurde. Als es 1888 dann abermals zu einer Mordserie kam, geriet die Figur des Spring Heeled Jack wieder in die Diskussion²⁶⁰ (wenn auch durch die große zeitliche Distanz zwischen beiden Mordserien unmöglich erschien, dass es sich um ein und denselben Täter handelte). Mit der Umbenennung der Filmfigur trägt jener Zensor genau dieser Theoriebildung Rechnung, leistet gar seinen eigenen Beitrag dazu.

Die zweite Änderung, die erwirkt wurde, dokumentiert der *CineGraph*: „Bei der Berliner Uraufführung hatten die Episoden die Reihenfolge: Iwan der Schreckliche, Jack the Ripper, Harun al Raschid; offensichtlich wurde diese Reihenfolge Ende November 1924 [...] geändert“²⁶¹. Die Neumontage der drei Episoden, von denen vor allem die Ripper-Episode, nun „als überraschend mickriges Anhängsel“²⁶² betroffen war, schien auch der Bildwirkung des Films gerecht(er) zu werden. Gerade der expressionistischen Kulisse, in der die Verfolgung stattfindet, attestiert die Kritik damals und heute eine beachtlich affektive Wirkung auf den Betrachter. Ein Autor des *Berliner Lokal-Anzeigers* kommt zu dem Schluss: „Das Problem dieser Mordfigur war gar nicht anders zu lösen [als sie in dieses expressionistische Setting zu versetzen, S. H.] – stellt man hinterher fest. Denn hier ist die Düsterteit Mittel und Zweck zusammen, und bezwingt und überwältigt.“²⁶³

Die Filmhistorikerin Lotte Eisner berichtet noch 1975 in emphatischen Worten von der Wirkung der Bilder:

„Ein wahres Chaos von Formen, die sich ergießen, Lichtkaskaden zerreißen ein höllisches Dunkel, die Gegenstände haben jede Beziehung zueinander, alle logischen Zusammenhänge verloren, jede Relativität scheint aufgehoben; nirgends bietet sich dem Auge ein Halt. [...] Wie der Raum, so erscheint auch der Boden durchlässig, lockert sich, gleitet über irren Füßen hinweg, wird unreal.“²⁶⁴

²⁵⁹ Fraenkel 1928.

²⁶⁰ Vgl. Perry 2002.

²⁶¹ CineGraph-Eintrag: „Das Wachsfigurenkabinett“ (CBW016383 [M])

²⁶² Ramge 2003, S. 266.

²⁶³ Ulitsch 1924.




²⁶⁴ Eisner 1980, S. 118.

Und für Siegfried Kracauer gibt „die Flucht der beiden und ihre Verfolgung durch den Mörder [...] aufs vollkommenste die Atmosphäre eines Alptraums wieder, in den das Leben selbst sich unter der Herrschaft jedes Tyrannen verwandelt.“²⁶⁵ Ramge glaubt schließlich, „länger als fünf Minuten wäre die heftige Bildersprache hier auch kaum auszuhalten.“²⁶⁶ Die Bildwirkung, mit der die Präsentation des Rippers in DAS WACHSFIGURENKABINETT einhergeht, ist also nachhaltig – seinen authentisierenden Affekt-Charakter scheint dieser Stummfilm von 1924 bis heute bewahrt zu haben.

4.1.2 Ton-Not – THE LODGER (GB 1927, Alfred Hitchcock)

Mitte der 1920er Jahre dreht Alfred Hitchcock seine ersten beiden Spielfilme, THE PLEASURE GARDEN (1925) und MOUNTAIN EAGLE (1926) in den Münchner *Emelka-Studios*. Sein dritter, „erste[r] richtige[r]“²⁶⁷ Film, die Adaption des Romans THE LODGER von Marie Belloc Lowndes, entsteht nach seiner Rückkehr nach London im Jahr 1927. Hitchcock war hier bestrebt, wie er selbst sagt, „das zu realisieren, was ich in Deutschland gelernt hatte.“²⁶⁸ Gelernt hatte er vor allem den Stil des expressionistischen Kinos, wie Donald Spoto bemerkt:

„Die zahlreichen stummen Schreie des Films erinnern an Edward Munchs berühmtes Gemälde, und das expressionistische Licht, die düsteren Sets, die verstörenden Spiegeleffekte, die kantigen Schatten und die schwindelerregenden Treppenaufnahmen waren eindeutig von Hitchcocks Zusammenarbeit mit deutschen Technikern und den deutschen Filmen dieser Zeit geprägt.“²⁶⁹

Motive in THE LODGER: Nebel, Treppe, „Jack the Ripper“		
		
Abb. 4.1.2a (0:11:12)	Abb. 4.1.2b (0:11:27)	Abb. 4.1.2c (0:12:19)

Doch die Ästhetik des expressionistischen Films findet sich nicht in THE LODGER. Der Film kann vielmehr als eine Art Scharnier zwischen DAS WACHSFIGURENKABINETT und DIE BÜCHSE DER PANDORA gesehen werden – aus beiden greift er Motive und Ästhetiken auf bzw. nimmt sie vorweg. So ist schon der Untertitel ein Bezug zur Motivik des Serienmörderfilms: „A Story of the London Fog“. *Nebel* ist in nahezu allen Jack-the-Ripper-Filmen ein Standardmotiv. Hinzu kommen die vom expressionistischen Kino übernommene *Schattenspiele*

²⁶⁵ Kracauer 1984, S. 93. Kracauer diskutiert DAS WACHSFIGURENKABINETT, mit seinen zwei Tyrannen-Episoden im Zusammenhang seiner Spiegel-Theorie, in der sich die kommende Diktatur der Nationalsozialisten bereits in den Themen und Bildern des Weimarer Kinos abzeichnet.

²⁶⁶ Ramge 2003, S. 266.

²⁶⁷ Jendricke 1993, S. 124. THE LODGER folgen drei weitere Filme, in denen Hitchcock das Thema Serienmord behandelt: SHADOW OF A DOUBT (1943), PSYCHO (1960) und FRENZY (1972).

²⁶⁸ Alfred Hitchcock zit. n. Truffaut 1998, S. 38.

²⁶⁹ Spoto 1992, S. 23.

und der bei Hitchcock stets vordergründige²⁷⁰ Einsatz des *Treppenmotivs*, das in *THE LODGER* erstmals in einem Serienmörderfilm auftaucht.

Im Zentrum des Films steht natürlich die Figur des „Rächers“, „eine[r] Art Jack-the-Ripper“²⁷¹, wie Hitchcock angibt. Auf die Identität des Rächers mit Jack the Ripper verweisen neben dem Handlungsort London zahlreiche Details des Films.²⁷² Schon die Romanvorlage hatte der Mörderfigur keinen Namen gegeben. „Der Rächer“ bleibt – wie „der Mieter“ – ein namenloser *Jedermann*²⁷³, der ebenfalls zum Standardinventar des Serienmörderfilms wird. Diese *Jedermann*-Konstruktion als detektivische Variable, verstärkt die Wirkung des Serienmörderfilms auf das Publikum:

„Denn der Argwohn, den die Wirtin gegenüber ihrem Mieter hegt und der sich schließlich bis zu dem Verdacht steigert, der Fremde sei der gesuchte Mörder, überträgt sich auf den Zuschauer und bestimmt dessen Wahrnehmung und emotionale Reaktion. Dadurch entsteht ein subtiles Spiel kinematographischer Suggestion. In affektiv eindringlichen Sequenzen wird dem Publikum nahegelegt, daß der neue Gast im Haus Schlimmes zu verbergen habe.“²⁷⁴

Die Affektproduktion durch Verunsicherung hatte Hitchcock durchaus geplant, wie er Truffaut gegenüber zugibt: „Weil das Thema des zu Unrecht Beschuldigten dem Zuschauer das stärkste Gefühl von Gefahr vermittelt. Er kann sich leichter in die Lage eines solchen Mannes versetzen als in die eines Verbrechers, der einen Ausbruchversuch macht. Ich verliere das Publikum nie aus den Augen.“²⁷⁵

Die Wirkung, die die Unsicherheit über die Identität des Rächers bzw. des Mieters beim Zuschauer hervorruft, wird durch die Kameraarbeit des Films noch forciert. Alfred Hitchcock nutzt nahe Einstellungsgrößen, um den Affektübertrag vom Film auf den Zuschauer zu gewährleisten: „In zahlreichen Groß- und Nahaufnahmen wird das Geschehen an den Zuschauer herangerückt, physische und emotionale Distanz aufgehoben.“²⁷⁶ Bereits in der ersten Einstellung, einer Tätersubjektive auf sein Opfer, ist die Distanz minimiert.

In *THE LODGER* halten auch die Medien als Motiv Einzug in den Serienmörderfilm. Nach der einführenden Mordszene wird sogleich eine Zeitungsschlagzeile eingeblendet (Abb. 4.1.2d) und während des gesamten Films drängen die Medien immer wieder in die Handlung – zwischen die Ermittler und den Täter: „Die Polizei kommt, dann Journalisten. Man folgt einem

²⁷⁰ Vgl. Midding 1999, S. 127.

²⁷¹ Alfred Hitchcock zit. n. Truffaut 1998, S. 37.

²⁷² Hier wären etwa die ‚Visitenkarten‘ anzuführen, die der Rächer bei seinen Opfern hinterlässt und die von der Polizei – wie die Briefe des Rippers – als Mitteilungen vom Täter gelesen werden. „Die Geschichte von *THE LODGER* zeigt deutliche Parallelen zum Fall Jack the Ripper“ (Ungerböck 1999, S. 227). Der Filmhistoriker Enno Patalas spricht später gar davon, dass Hitchcock die Geschichte des Rippers für seinen Film „ausbeutet“ (vgl. Patalas 1999, S. 30) und führt damit die im Fall „M/Kürten“ genannte Debatte über „Konjunkturausnutzung“ (vgl. Kap. 4.1.4) eines nahen Ereignisses weiter.

²⁷³ Der „Jedermann“ wird als literarische Figur etwa durch Hans Mayer (Mayer 1978, S. 61ff.) oder als soziales Konstrukt durch Thomas Barfuss definiert. Letzterer merkt zu diesem an: „Der spießig gewendete Jedermann – auch wo er (oder sie, die Spießerin, die Jedefrau) in Fleisch und Blut vor uns zu stehen scheinen – sind Typen, also kulturelle Konstrukte. Wenn sie wirklich vor mir stehen, dann nur deshalb, weil ich mich offenbar von ihnen unbedingt unterscheiden möchte. [...] Insofern ist er das Produkt einer psychologischen und soziologisch je beschreibbaren Demarkationslinie, die durch Konstruktion negativer Stereotypen abgesichert wird“ (Barfuss 2002, S. 12). Diese Konstruktion ist auch im Diskurs über den Jedermann als möglichem Serienmörder wirksam.



²⁷⁴ Jendricke 1993, S. 35f.

²⁷⁵ Alfred Hitchcock zit. n. Truffaut 1998, S. 43. Dieses Mittel der Spannungserzeugung, bei der das Publikum von einer Gefahr für den Protagonisten weiß, von der dieser nichts ahnt, nennt Hitchcock *Suspense* (vgl. Truffaut 1998, S. 62-54). In *THE LODGER* entsteht *Suspense* dadurch, dass allein das Publikum von der Unschuld des Mieters weiß.

²⁷⁶ Jendricke 1993, S. 38.

der Journalisten zum Telefon. Er ist nicht bei der Zeitung, sondern Reporter einer Agentur. Er ruft dort an. Dann sieht man, wie die Neuigkeit sich ausbreitet.²⁷⁷

Hitchcock beschreibt die Art der Ausbreitung und den damit verbundenen Zugewinn an Detailinformationen analog zu einer Epidemie, mit der die Londoner Stadtbevölkerung im Film ‚infiziert‘ wird. Denn nur auf Grund der lückenlosen Information – und Spekulationen – kann die ganze Stadt in *Unsicherheit* gewogen werden: „Diese Informationen werden durch alle möglichen Medien verbreitet. Schließlich ist die Abendzeitung raus und wird auf der Straße verkauft. Dann zeige ich den Effekt der Lektüre auf die verschiedenen Leser. Wie man in der Stadt reagiert.“²⁷⁸ Neben der Zeitung ist es vor allem das Telefon, das für die Dramaturgie der Kriminalerzählung fruchtbar gemacht wird. Telefoniert wird viel in *THE LODGER*: nicht nur zur Informationsübermittlung, sondern auch, um das Happy End herbeizuführen (erst durch ein Telefonat erfährt die Polizei, dass der Mieter nicht der Rächer ist, und kann den Lynchmob stoppen, vgl. Abb. 4.1.2e).

Zeitung	Telefon
	
Abb. 4.1.2d: <i>THE LODGER</i> (0:04:48)	Abb. 4.1.2e: <i>THE LODGER</i> (1:05:20)

Dieses Happy End war von Hitchcock zunächst nicht geplant. Nach eigener Angabe hätte er das Publikum gern im Unklaren über die Identität des Mieters gelassen:

„Sehr oft ist das Funktionieren einer Geschichte dadurch gefährdet, daß der Star einfach kein Schurke sein kann. [...] bei einer Geschichte wie dieser wäre es mir lieber gewesen, er wäre im Dunkeln verschwunden und man bekäme nie Gewißheit. Aber das kann man nicht machen mit einem Helden, der von einem Star gespielt wird. Man muß sagen: Er ist unschuldig.“²⁷⁹

Weil das Publikum über einen ansonsten in anderen Produktionen positiv besetzter Star nicht im Unklaren gelassen werden durfte, war Hitchcock, der ansonsten „nichts unversucht [lässt], den Mieter als Schlächter von London zu präsentieren“²⁸⁰, gezwungen, dieses Zugeständnis zu machen. Hier zeigt sich bereits ein auch künftig gewichtiger Einfluss-Rückfluss-Charakter zwischen Produktion und Rezeption und die Grenzverwischung zwischen der Wahrnehmung von Fiktion und außerfilmischer Wirklichkeit: Der Produzent antizipiert ein mangelndes Differenzierungsvermögen des Publikums, das nicht zwischen Darsteller und Figur zu unter-

²⁷⁷ Alfred Hitchcock zit. n. Truffaut 1998, S. 38.

²⁷⁸ Alfred Hitchcock zit. n. Truffaut 1998, S. 39.

²⁷⁹ Alfred Hitchcock zit. n. Truffaut 1998, S. 37.

²⁸⁰ Ungerböck 1999, S. 228.

scheiden vermag. Andreas Ungerböck betätigt diese Vermutung und verweist diesbezüglich auf die in den 1920er Jahren noch nicht ausgereifte filmische Sozialisation der Zuschauer, wenn er schreibt: „Es wäre interessant zu wissen, wie sehr ein möglicherweise ‚naiveres‘ Publikum der zwanziger Jahre seinerzeit an die Möglichkeit glaubte, dieser *pretty boy* von Mieter könnte der Serienkiller sein.“²⁸¹

Ein besonders auffälliges Phänomen in *THE LODGER* ist der Umgang mit dem ‚Ton‘. Hitchcock setzt erst ab 1929 (erstmalig in *BLACKMAIL*²⁸², dem ersten britischen Tonfilm überhaupt) Ton ein. *THE LODGER* ist ein Stummfilm, doch „[m]öglicherweise ist es der klangvollste Stummfilm, der je gemacht wurde.“²⁸³ Denn Ton ist überall in *THE LODGER* zu *sehen*. Nicht allein durch die Verwendung von Dialog-Schrifttafeln oder die Inszenierung des Radios, durch das Hitchcock die neuesten Nachrichten über die Verbrechen des Rächers an die Londoner Bevölkerung übermitteln lässt. Er problematisiert die Diskrepanz zwischen Hören und Sehen auf kongeniale Weise vor allem in einer oft zitierten Szene: Die Verdächtigungen der Vermieter gegenüber dem Untermieter werden durch dessen rastloses Auf-und-Ab-Gehen in seinem Zimmer genährt. Dieses Gehen zeigt Hitchcock zunächst durch einen wackelnden Kronleuchter an der Zimmerdecke des darunter liegenden Raums. Kurz darauf greift er jedoch zu einem visuellen Trick:

„Da wir damals noch keinen Ton hatten, habe ich einen Boden aus sehr dickem Glas machen lassen, durch das hindurch man den Mieter sehen konnte. Natürlich wären heute einige dieser Effekte überflüssig und durch Lauteffekte, das Geräusch von Schritten, zu ersetzen.“²⁸⁴

Die Eindringlichkeit, mit der Hitchcock hier den Ton für seinen Film ‚einfordert‘, zeigt, wie sehr der Serienmörderfilm nach technischer Authentisierung drängt, um seine Wirkung voll entfalten zu können. Wie kaum andere Filme haben Serienmörderfilme neue Film- und Medientechnologien inkorporiert (in *THE LODGER*: das Telefon) oder zuerst verwendet.

4.1.3 Topoi – DIE BÜCHSE DER PANDORA (D 1929, G. W. Pabst)

Die zwischen 1892 und 1913 entstandene Doppel-Tragödie *DER ERDGEIST/DIE BÜCHSE DER PANDORA* von Benjamin Franklin Wedekind lässt der Autor mit dem Mord an seiner Hauptfigur Lulu enden. Niemand geringeres als Jack the Ripper wird hierfür auf die Bühne zitiert. In Wedekinds Stück wird die Figur Jacks als einzige der Männerfiguren detailliert beschrieben²⁸⁵ – Wedekind verbindet auf diese Weise das zeitgenössische ‚Verbrecherbild‘ mit dem historisch nahen Mordfall aus London. Der reale Fall liefert die archetypische Figur eines Lustmörders, die der Männer tötenden Nymphe Lulu entgegengestellt werden kann.

²⁸¹ Ungerböck 1999, S. 227. Der Einsatz des Images eines Schauspielers zur Evokation bestimmter Erwartungshaltungen wird im Folgenden unter dem Begriff der *Erwartungserwartung* insbesondere bei *PIÈGES*, *PEEPING TOM* und *FRENZY*, *KALIFORNIA* und *MONSTER* noch einmal diskutiert werden.

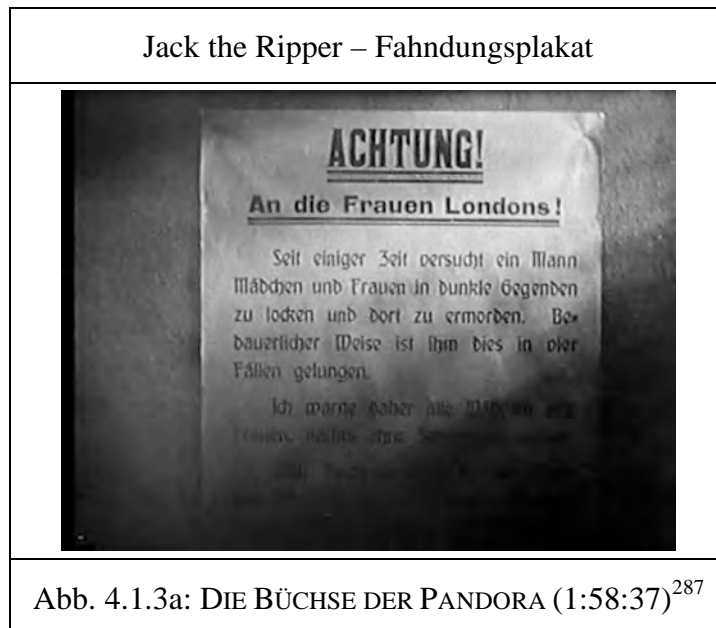
²⁸² Vgl. Höltgen 2004.

²⁸³ Spoto 1992, S. 19.

²⁸⁴ Alfred Hitchcock zit. n. Truffaut 1998, S. 40f. Das skopophile Moment dieses ‚geheimen Einblicks‘ in das Zimmer des Mieters stellt darüber hinaus einen Tabubruch der besonderen Art dar, gelten die oberen Etagen doch „in angelsächsischen Wohngebäuden als unzugängliche private Zone“ (Koebner 2004, S. 149). Hitchcock nimmt dieses Motiv in seinen späteren Serienmörderfilmen *PSYCHO* und *FRENZY* wieder auf.

²⁸⁵ Die Regie-Anweisungen Wedekinds beim Auftritt Jacks im Drama lauten: „Lulu öffnet die Türe und läßt Jack eintreten. Er ist ein Mann von gedrungener Figur, von elastischen Bewegungen, blassem Gesicht, entzündeten Augen, hochgezogenen, starken Brauen, hängendem Schnurrbart, dünnem Knebelbart, zottigen Favorits und feuerroten Händen mit vernagten Fingernägeln. Sein Blick ist auf den Boden geheftet. Er trägt dunklen Überrock und kleinen runden Filzhut.“ (Wedekind 1989, S. 176.)

Der Wedekind-Stoff wird 1928/9 von Georg Wilhelm Pabst als Film mit Starbesetzung inszeniert. Auch hier endet die Erzählung mit der Ermordung Lulus durch Jack the Ripper – wie in *DAS WACHSFIGURENKABINETT* wird die Figur episodenhaft an den Schluss des Film gestellt. Und auch hier dauert der Auftritt nur wenige Minuten. Bemerkenswert ist jedoch die Mehrinformation die Pabst gegenüber dem Drama in seinen Film einbaut, wenn es um die Erläuterung des kriminalhistorischen Kontextes geht. So wird die Schlussepisode durch die Einblendung eines Fahndungsplakates eingeleitet, womit Pabst seinen Stoff historisch präzisiert und authentisiert²⁸⁶:



Auffällig ist das Licht- und Schatten-Spiel zu Beginn dieser Sequenz. Die Szenerie ist zunächst durch dichten Nebel bestimmt, ein atmosphärisches Ingrediens, das bei zahlreichen Jack-the-Ripper-Adaptionen vorkommt²⁸⁸ – „der leuchtende Nebel von London schein[t] eine Art visueller Begleitmusik dieser Großaufnahmen zu sein, deren Bedeutung zu intensivieren“²⁸⁹, schreibt Lotte Eisner. Vor dem bereits erwähnten Plakat geht eine Gestalt vorbei, die einen Schatten darauf wirft – es handelt sich um Jack the Ripper, der im Nebel auf Lulu trifft, welche ihn als Freier mit in ihre Unterkunft nimmt.

Das folgende Spiel zwischen Jack und Lulu ist von Nahaufnahmen ihrer Gesichter bestimmt. Bevor es Lulu gelingt, den vermeintlichen Freier in ihre Wohnung zu locken, wird dem Zu-

²⁸⁶ Hierfür dient vor allem der Hinweis, dass der Mörder „in vier Fällen“ bereits erfolgreich gewesen ist. Damit wird Lulu als das fünfte und – im Vergleich mit den kriminalhistorischen Ereignissen – letzte Opfer des Rippers markiert (damit schreibt Pabst der Schauspielerin Louise Brooks die Rolle der Prostituierten Mary Jane Kelly, die am 9. November 1888 ermordet wurde, auf den Leib.)

²⁸⁷ Transkript: „ACHTUNG! An die Frauen Londons! Seit einiger Zeit versucht ein Mann Mädchen und Frauen in dunkle Gegenden zu locken und dort zu ermorden. Bedauerlicher Weise ist ihm dies in vier Fällen gelungen. Ich warne daher alle Mädchen und Frauen, nachts ohne [...]“ (Der Rest ist unleserlich) In der englischen Fassung findet sich eine Schrifttafel folgenden Inhalts: „ATTENTION! WOMEN OF LONDON / For some time a man has been attempting to lure young girls and women into dark areas to murder them. Unfortunately, in four cases he has succeeded. Therefore, all young girls and women are warned against going outdoors at night without protection. The man is described as being just under six feet tall, pale with unusually small shoulders and small, unsteady eyes. – The Mayor“ (1:57:03-1:58:04)



²⁸⁸ Vgl. hier vor allem Marie Belloc Lowndes *The Lodger*, einen Titel, welchen Alfred Hitchcock in seiner 1926er Adaption um den Untertitel „A Story of the London Fog“ erweitert.

²⁸⁹ Eisner 1980, S. 330.

schauer auf der Treppe eine Rückansicht Jacks präsentiert, in der dieser ein Springmesser aus der Tasche zieht, es öffnet, doch dann schließlich fallen lässt. Neben den *Treppen* werden allein in dieser kurzen Sequenz noch zwei weitere, später häufig wieder aufgenommene und zitierte Motive eingeführt: der *Schatten* und eben jenes *Springmesser* (alle drei Motive stammen nicht aus der literarischen Vorlage).

Lotte Eisner sieht vor allem in der Darstellung von Treppen ein typisches Motiv des Weimarer Kinos und widmet diesem in ihrer Filmgeschichte ein ganzes Kapitel.²⁹⁰ Das Motiv ist darüber hinaus fester Bestandteil des Serienmörderfilms bis 1960 und findet sich in etlichen Filmen an exponierter Stelle (THE SPIRAL STAIRCASE, PSYCHO u. a.). Über dieses Motiv konstituiert sich ein intertextuelles Ikon, das zusammen mit anderen ein festes Repertoire für den Serienmörderfilm etabliert und bereits bei THE LODGER ein markantes psychoanalytisch ausdeutbares Motiv in den Serienmörderfilm importiert.²⁹¹

Das von Jack gezogene Springmesser scheint ebenfalls ein Genre-Ikon zu begründen. Zunächst findet es sich in Fritz Langs drei Jahre später veröffentlichtem M – EINE STADT SUCHT EINEN MÖRDER, sogar in einer erstaunlich ähnlichen (Close-up-)Einstellung, die eine zeitgenössische Autorin moralisch entrüstet: „Der Mörder greift in die Tasche, wetzt das Messer, sadistischer kann eine Szene nicht sein.“²⁹² In der folgenden Zeit wird das Messer zum maßgeblichen Mordinstrument des filmischen Serienmörders (vgl. auch Abb. 4.1.9b):

Das Messer in Großaufnahme als Synekdoche für den Serienmörder	
	
Abb. 4.1.3b: DIE BÜCHSE DER PANDORA (2:01:08)	Abb. 4.1.3c: M - AINE STADT SUCHT EINEN MÖRDER (0:57:29)

Im Unterschied zu Lenis Film DAS WACHSFIGURENKABINETT, der seinen Effekt ja gerade aus den Weit- und Totalaufnahmen seiner Protagonisten bezog, die sich im expressionistischen Stadtbild verlieren, bleibt Pabst nicht auf Distanz zum Mordgeschehen. Vom ersten Zusam-

²⁹⁰ Vgl. Eisner 1980, S. 116-123.

²⁹¹ Sigmund Freud hatte das Motiv der Treppe und des Treppensteigens in der *Traumdeutung* als Symbol sexueller Erregung und des Geschlechtsverkehrs diskutiert. (Freud 1961a, S. 360.) Es scheint gerade angesichts des Plots von DIE BÜCHSE DER PANDORA plausibel, dass frühe Filme durch die Inszenierung derartig konnotierter Symbole sexuelle Subtexte, die direkt inszeniert der Zensur zum Opfer gefallen wären, in die Erzählungen einbaut. Die damit einhergehende Standardisierung von Traumsymbolen mit (Freuds Theorie widersprechender) fester Bedeutung zieht sich durch die gesamte Filmgeschichte. (Vgl. Kap. 4.2.1.)

²⁹² Tergit 1931, S. 148.

mentreffen Lulus mit Jack bis hin zum Mord dominieren Nahaufnahmen der Gesichter das Geschehen. Pabst, dessen Filmografie besonders viele Charakter- und Milieu-Studien aufweist, ist auch in *DIE BÜCHSE DER PANDORA* bemüht, den emotionalen Part der Erzählung zu betonen, wie Eisner ausführt:

„Das Gesicht Jacks taucht aus der Dämmerung, nimmt im Kontext zu der zerfließenden Oberfläche von Lulus hingegenem Antlitz eine unheimliche Plastik an. Einen Augenblick lächelt der Mund des gehetzten Mannes. Das Lächeln scheint die Verzweigung der verzerrten Züge auszuwischen, sie zu glätten. Dann wiederum offenbart die Kamera alle Ungleichheiten seiner Haut, jede schwitzende Pore über den verkrampften Muskeln. Die Großaufnahmen bestimmen den Charakter dieses Films“.²⁹³

Und dieser Charakter ist der eines Melodrams, dessen Intention es ist, über die Identifikation mit dem Protagonisten und dessen Schicksal das Gefühl auf den Zuschauer(körper) zu übertragen, wie Linda Williams betont.²⁹⁴ Der Melodramen-Forscher Hermann Kappelhoff interpretiert *DIE BÜCHSE DER PANDORA* folglich aus genau diesem Genre-Zusammenhang:

„Die flackernde Kerze, das Blitzen des Lichts auf der Schneide des Messers, die weite, flächige Großaufnahme von Lulus Gesicht, deren Lächeln, kaum noch als Mimik zu entziffern, dem gleißenden Licht gleich wird, die rapiden Wechsel in den Ausdruckstönungen der Großaufnahmen von Jack, die Spiegelung des Lichts in seinen Augen [...] ein Bild, das keine andere Referenz hat als seine Ausdrucksqualität selbst. Die pompöse Rhetorik öffnet die weite Spanne der Liebesvorstellungen – die religiöse Gnadenshoffnung, das Fest der Liebe, das diffuse Licht des Triebhaften, die nackte Prostitution – in der knappen Sequenz zu einer Parade redundanter Symbole, um zu einem Bild außerhalb aller Symbolik zu finden: der Lichtschein in den Spiegelungen des Messers, der Kerze, des Gesichts. Lulu und Jack sind Traumfiguren außerhalb aller Sozialität – ‚der Traum des Bösewichts und gewissermaßen der Traum des Guten‘. Das Gefühl, die Liebe hat keinen Repräsentanten.“²⁹⁵

Die Menge an Bedeutungen, die Kappelhoff in den Blicken zwischen Lulu und Jack liest, verdeutlicht bereits das emotionale Potenzial der Szene. Vor allem die Gefühlswelt Jacks wird hier bebildert und spiegelt sich in seinen widersprüchlichen Reaktionen und seiner Mimik. Zunächst lässt er, wohl wie auch alle anderen Männer Lulus Reizen erlegen, sein mitgebrachtes Springmesser fallen (2:01:12) und geht mit Lulu auf ihr Zimmer. Dort setzt er dann schließlich – sein Gesichtsausdruck wechselt von Angst/Hoffnungslosigkeit zum von Kappelhoff beschriebenen „Triebhaften“ – ein im Zimmer vorgefundenes Messer als Mordinstrument ein (2:07:25).

Das Einfühlungspotenzial mit dem Täter, das Pabst hier inszeniert, wird im weiteren Verlauf der Serienmörderfilm-Geschichte immer wieder, zunächst aber in *Fritz Langs M – EINE STADT SUCHT EINEN MÖRDER*, zum Ausdruck kommen.

4.1.4 Konjunkturausnutzung – M – EINE STADT SUCHT EINEN MÖRDER (D 1931, Fritz Lang)

M – EINE STADT SUCHT EINEN MÖRDER markiert in mehrfacher Hinsicht einen Wendepunkt im frühen Serienmörderfilm. Das Programm der „neuen Sachlichkeit“²⁹⁶, dem sich Lang in

²⁹³ Eisner 1980, S. 314.

²⁹⁴ Vgl. Williams 1999, S. 155.

²⁹⁵ Kappelhoff 1994, S. 173.

²⁹⁶ Kappelhoff definiert diesen Stil nach Arnheim: „Filmgeschichtlich wird mit dieser Bezeichnung eine Periode des Weimarer Kinos abgegrenzt, die mit der wirtschaftlichen Stabilisierung der Jahre 1924 bis 1929 zusammenfällt. Gegen die expressionistische Richtung der ersten Jahre der Republik und ihre symbolisch ‚bedeutungsvollen Kompositionen‘ bestimmte nun das ‚Arrangement realen Rohmaterials‘ das ästhetische Verfahren; statt um Ausdruck gehe es um die Wirklichkeit sozialer Verhältnisse.“ (Kappelhoff, Hermann. Lexikoneintrag „Neue Sachlichkeit“ in: Koebner 2007, S. 470f.)

diesem Film verpflichtet sah, und die technische Neuerung des Filmtons ließen den Film ganz anders ausfallen als die bisherigen Beiträge mit demselben Sujet. Die expressive Bildsprache war einer nüchternen, wirklichkeitsgetreuen Ausstattung gewichen; der Filmtone, der hier erstmals in Langs Werk zum Einsatz kam, unterstützte die „Wendung zum Realismus“²⁹⁷ bzw. den „Naturalismus“²⁹⁸. Der Effekt des Tonfilms, so lässt sich aus der zeitgenössischen Filmtheorie ablesen, ist vor allem somatischer Natur:

„Daß der tönende Film einem viel eindringlicher auf den Leib rückt als der stumme, versteht sich. [...] Aber was der Film durch den Ton für Instruktions- und Reportagezwecke gewinnt, das schadet ihm auf künstlerischem Gebiet.“²⁹⁹

Arnheim, der, wie man lesen kann, die Entwicklung des Tonfilmsystems zu jener Zeit noch sehr kritisch verfolgt, sieht hier erstmals auch konstruktives Potenzial in der neuen Technik, vor allem wenn es um *Bericht erstattende Gattungen* geht. Zu diesen will Lang seinen Film ausdrücklich gerechnet haben, wie aus einem Notizbucheintrag des Regisseurs hervorgeht: „Es schien mir nun richtig, dem Lebensrhythmus unserer Tage, der Sachlichkeit der Zeitepoche, durch die wir eben durchgehen, zu entsprechen und einen Film rein auf Tatsachenberichte aufzubauen.“³⁰⁰ Der *Tatsachenbericht M – EINE STADT SUCHT EINEN MÖRDER* fußt auf der ausgiebigen Rechercharbeit Langs und seiner Drehbuchautorin Thea von Harbou, die Lang in seinen Notizen folgendermaßen beschreibt:

„Nimmt man sich die Mühe, über einen großen Mordfall der letzten Jahre, wie z.B. den grauenhaften Doppelmord an den Geschwistern Fehse in Breslau oder den Fall Husmann, oder den Fall der kleinen Hilde Zäpernick, drei noch heute unaufgeklärte Kriminalfälle, nachträglich die Berichte der Zeitungen genau durchzulesen, so wird man in den meisten Fällen eine sonderbare Übereinstimmung der Geschehnisse finden, eine fast gesetzmäßig sich wiederholende Erscheinung der Begleitumstände, wie die entsetzliche Angstpsychose der Bevölkerung, die Selbstbezeichnung geistig Minderwertiger, Denunziation, in denen sich der Haß und die ganze Eifersucht, die sich im jahrelangen Nebeneinanderleben aufgespeichert hat, zu entladen scheinen, Versuche zur Irreführung der Kriminalpolizei teils aus böswilligen Motiven, teils aus Übereifer.“³⁰¹

Diese Rechercheergebnisse finden sich in etlichen Details des Film wieder – vor allem im Hinblick auf die Polizeiarbeit, für die Lang und von Harbou sogar den damals führenden Experten für Serienmord-Delikte, Ernst Gennat, in seinem Berliner Dezernat aufgesucht haben.³⁰² Heike Klapdor, die die Rechercharbeit des Regisseurs nachgezeichnet hat, kommt zu dem Urteil: „M ist der Film eines Rechercheurs und die filmische Fiktion hat bis ins Detail, bis in die Diktion dokumentarischen Charakter.“³⁰³ Siegfried Kracauer schreibt „Um den dokumentarischen Wert des Films zu steigern, wurden Bildberichte über die damaligen Ermittlungsmethoden der Polizei so geschickt eingeflochten, daß sie Teil der Handlung zu sein schienen.“³⁰⁴

Die Nähe des Films zur außerfilmischen Wirklichkeit offenbarte sich jedoch nicht allein in der Wiedergabe der Polizeiarbeit, sondern auch in der Inszenierung des Mörders, seiner Taten

²⁹⁷ Töteberg 2000, S. 67.

²⁹⁸ Tergit 1931, S. 149.

²⁹⁹ Arnheim 2004, S. 68.

³⁰⁰ Lang 1931, S. 138.

³⁰¹ Lang 1931, S. 138f.

³⁰² Vgl. Klapdor 2001 und Aurich/Jacobsen/Schnauber 2001, S. 168.

³⁰³ Klapdor 2001, S. 2.

³⁰⁴ Kracauer 1984, S. 230.

und seiner Bestrafung. Und diese waren so sehr ‚aus dem Leben gegriffen‘, dass der Film schon während er sich noch in der Produktion befand, mit Repressalien zu kämpfen hatte.³⁰⁵ Vor allem die Figur des Mörders löste eine bis dahin kaum gekannte Kontroverse aus, deren Kontrahenten Gabriele Tergit und Rudolf Arnheim waren.³⁰⁶

Die Brisanz von *M – EINE STADT SUCHT EINEN MÖRDER* lag zum einen in dessen Perspektivierung, eben jener Konzentration auf den Täter und in der dargestellten Kooperation von Unterwelt und Polizei begründet. Vor allem aber bot die Verwendung der kriminalhistorischen Vorlage Anlass zur Kritik, die bis hin zum Vorwurf der ‚Konjunkturausnutzung [...] um guter Bilanz willen‘³⁰⁷ reichte. Denn kurz nach der Premiere von *M – EINE STADT SUCHT EINEN MÖRDER* (am 11.5.1931) wurde in Köln der Serienmörder *Peter Kürten* hingerichtet (am 2.7.1931, Todesurteil am 22.4.1931). Eine monatelange Fahndung und ein wochenlanger Prozess waren der Urteilsvollstreckung vorausgegangen, von dem die Medien deutschlandweit berichteten.

Gabriele Tergit kritisierte die historische Nähe von Fall und Film, warf Lang aber vor allem eine Verharmlosung des Kürten-Falls vor: ‚Vielleicht ist der Name Kürten schon nicht mehr grausam genug. Kürten, der vor dem Kannibalentum nicht zurückschreckte. Aber man stelle sich vor, die Taten des Menschenschlächters Denke³⁰⁸ würde mit Clownerien verbrämt aufgeführt worden sein!‘³⁰⁹ Sie argumentiert aber ebenfalls ästhetisch, wenn sie die Inszenierung des Mörders reflektiert und fordert angesichts der Messer-Darstellung (vgl. Abb. 4.1.3c) schließlich sogar implizit Zensurierung: ‚In diesem Film kommt alles vor, was sonst die Zensur streicht‘³¹⁰. Ihre Befürchtung ist wirkungstheoretischer Natur: ‚So wirkt es auf die rohesten Instinkte, die überall schlummernde Grausamkeit.‘³¹¹

Die Diskussion, die sich im Verlauf der Serienmörderfilm-Geschichte noch häufig wiederholen wird, hat ihren Anfang in dieser Auseinandersetzung. Tergit bringt bereits in ihren Ausführungen den standardisierten Vorwurf: Der Film, der aus reinem Gewinnstreben Grausamkeiten inszeniert, wirkt verharmlosend bzw. verherrlichend auf seine Betrachter und stiftet diese schlimmstenfalls an, Gleiches zu tun.

Rudolf Arnheim reagiert auf Tergits Vorwürfe mit bis heute ebenfalls ‚kanonischen‘ Gegenargumenten:

„Verfilmt aber einer die Geschichte des Düsseldorfer Mörders, einen zeitgemäßen Stoff, der alle Volksgenossen packt und angeht, so nennt man das Konjunkturausnutzung und Spekulation auf die berüchtigten ‚niedrigen Instinkte‘ [...]. Weil man Fritz Lang nicht leiden kann, vergißt man gern, daß

³⁰⁵ Hier wären vor allem die Konfrontationen mit den Nationalsozialisten zu nennen, die sich durch den Arbeitstitel ‚Mörder unter uns‘ angesprochen und provoziert fühlten. (Vgl. Töteberg 2000, S. 72f.) Später interpretierten sie den Film als Argument für die Todesstrafe und Fritz Hippler zitierte die Figur des Mörders sogar in seinem antisemitischen Film *DER EWIGE JUDE* (D 1940). (Vgl. Aurich/Jacobsen/Schnauber 2001, S. 162.)

³⁰⁶ Vgl. Jacobson 1931, S. 844-848.

³⁰⁷ Tergit 1931, S. 844f.

³⁰⁸ Gemeint ist hier der schlesische Serienmörder Karl Denke, der 1924 wegen Serienmordes und Kannibalismus an insgesamt 31 Männern und Frauen überführt wurde. (Vgl. Murakami/Murakami, S. 67-69.)

³⁰⁹ Tergit 1931, S. 844.

³¹⁰ Tergit 1931, S. 844.

³¹¹ Tergit 1931, S. 844.

von Shakespeare bis Wedekind so manches hohe Lied auf die Asozialen und die Verbrecherromantik gesungen worden ist.“³¹²

Die filmische Darstellung sei nicht *Verursacher*, sondern *Ergebnis* von außerfilmischer Gewalt, sie sei dazu geeignet für das Thema zu sensibilisieren und darüber hinaus kulturgeschichtlich verankert – lediglich in einem neuen Medium präsentiert. Lang selbst hat diese Diskussion bereits im Vorfeld durch seine intentionalen Bemerkungen zu *M – EINE STADT SUCHT EINEN MÖRDER* ausgelöst, als er am 20. Mai 1931, also wenige Tage nach der Premiere, den appellativen Charakter seines „Tatsachenberichts“ in eben jener Zeitschrift unterstrich, in der nur Wochen später der Disput zwischen Tergit und Arnheim ausbricht:

„Kann dieser Film der Tatsachenberichte dazu beitragen, wie eine mahnend und warnend erhobene Hand auf die unbekannte, lauernde Gefahr hinzuweisen, auf die chronische Gefahr, die im ständigen Vorhandensein krankhaft veranlagter oder kriminell belasteter Menschen als gewissermaßen latenter Brandherd unser Dasein – besonders aber das Dasein der Hilflosesten unter uns, der Kinder – bedroht, und kann der Film ferner dazu beitragen, vielleicht sogar dieser Gefahr vorzubeugen, so hat er damit seine beste Aufgabe erfüllt und aus der Quintessenz der in ihm zusammengetragenen Tatsachen die logische Folgerung gezogen.“³¹³

Dass er mit diesem authentisierenden Epitext genau jenen moralisierenden Diskurs eröffnet hat, scheint offensichtlich. Der sich daran anschließende wirkungshypothetische Diskussionsverlauf lässt sich in der Filmgeschichte des Serienmörderfilms weiter verfolgen.

Aus ästhetischer und narratologischer Sicht betrat Fritz Lang mit *M – EINE STADT SUCHT EINEN MÖRDER* in vielerlei Hinsicht Neuland: Zum einen war der Mörder nun keine Nebenfigur mehr, die – wie in *DIE BÜCHSE DER PANDORA* – lediglich als ‚erzählerischer Erfüllungsgehilfe‘ die Geschichte einer Hauptfigur ‚zu Ende‘ zu bringen hatte; in *M – EINE STADT SUCHT EINEN MÖRDER* ist der Mörder Franz Beckert (verkörpert von Peter Lorre, der hier gleichzeitig sein Filmdebüt feiert) der „wahre Mittelpunkt des Films“³¹⁴. Diese Konzentration auf die Täterfigur wird künftig immer wieder stattfinden; in *M – EINE STADT SUCHT EINEN MÖRDER* erhält sie jedoch die zusätzliche Qualität, dass Mitgefühl mit ihr gestiftet werden soll. Wie schon bei Pabsts *DIE BÜCHSE DER PANDORA* wird das zerrüttete Seelenleben des Täters auch in *M – EINE STADT SUCHT EINEN MÖRDER* in seinem stets gequälten Gesichtsausdruck ablesbar. Beckert offenbart gegenüber dem Lynchmob, der über ihn richtet, sogar in eigenen Worten sein paranoides Wesen:

„Kann ich denn anders? Habe ich denn nicht dieses Verfluchte in mir? Das Feuer, die Stimme, die Qual! [...] Immer, immer muss ich durch Straßen gehen und immer spür ich, es ist einer hinter mir her. Das bin ich selber und verfolge mich lautlos! Aber ich hör es doch! Ja, manchmal ist mir, als ob ich selbst hinter mir herliefe! Ich will davon – vor mir selber davonlaufen. Aber ich kann nicht! Kann mir nicht entkommen! Muss ... muss den Weg gehen, den es mich jagt. Muss rennen, rennen, endlose Straßen. Ich will weg! Ich will weg! Und mit mir rennen die Gespenster von Müttern, von Kindern, die gehen nie mehr weg. Die sind immer da! Immer! Immer! Immer! Nur nicht, wenn ich's tue ... wenn ich ... Dann weiß ich von nichts mehr. Dann ... dann stehe ich vor einem Plakat und lese, was ich getan habe und lese und lese. Das habe ich getan? Aber ich weiß doch von gar nichts. Aber wer glaubt mir denn? Wer weiß denn, wie es in mir aussieht? Wie es schreit und brüllt da innen. Wie ich's tun muss! Will nicht! Muss! Will nicht! Muss! Und dann schreit eine Stimme und ich kann es nicht mehr hör'n! Hilfe! Ich kann nicht ... ich kann nicht ...“ (1:37:26-1:39:55)

³¹² Arnheim 1931, S. 846.


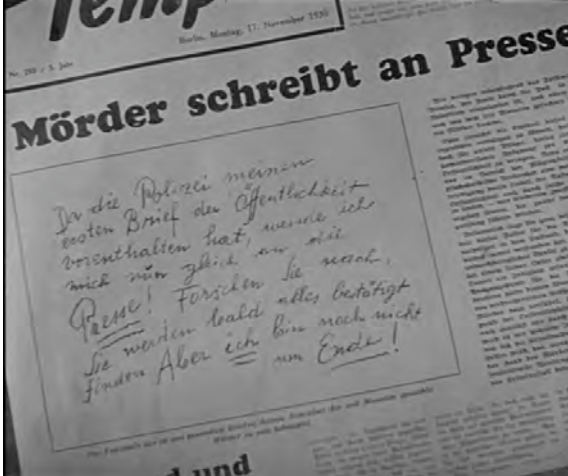
³¹³ Lang 1931, S. 140.

³¹⁴ Kracauer 1984, S. 231.

Diese ‚Auto-Pathologisierung‘ des Flaneurs Beckert³¹⁵ bereitet der Film geschickt vor, indem er die Ermittlungsarbeiten eines Polizeipsychologen vorführt. Schon in der 14. Minute lässt Lang einen Grafologen die Schrift des von Beckert an die Polizei geschickten Briefes³¹⁶ interpretieren. Dieser diktiert seiner Sekretärin:

„Der oben erwähnte Rautenzug oder Schwellzug (am deutlichsten in dem Worte ‚bald‘, dritte Zeile von unten) registriert die pathologisch starke Sexualität dieses Triebmenschen. Die zerbrochene Schreibart mancher anderer Buchstaben ist in ihrer zeichnerischen Weise ein Ausdruck von Schauspielerei, die nach außen hin die Form der Indolenz, ja der Trägheit wählen kann. Im ganzen Schriftbild liegt ein schwer erweisbarer, aber intensiv fühlbarer Zug von Wahnsinn.“ (0:14:00-0:15:19)

Während der Ausführungen des Grafologen gibt es einen Schnitt auf das Gesicht Fritz Beckerts, der sich selbst im Spiegel Grimassen schneidet, wie, um die Worte des Psychologen zu untermauern und seinen „intensiv fühlbaren Zug von Wahnsinn“ visuell zu bestätigen. Fritz Lang wird den Wahnsinn seines Protagonisten am Ende des Films mit einem Verweis auf den damaligen Strafgesetzbuchparagrafen 51³¹⁷ als „Unzurechnungsfähigkeit“ noch einmal unterstreichen.

Fritz Beckert	Bekennerbrieff
	
<p>Abb. 4.1.4a: M – EINE STADT SUCHT EINEN MÖRDER (0:13:54)</p>	<p>Abb. 4.1.4b: M – RINE STADT SUCHT EINEN MÖRDER (0:21:21)</p>

Schließlich inauguriert Fritz Lang in M – EINE STADT SUCHT EINEN MÖRDER eine Form der ‚Medienschelte‘, die in seinem späteren Serienmörderfilm WHILE THE CITY SLEEPS (USA

³¹⁵ Schon die literarische Flaneur-Figur, in ihrem Idealtypus in Poes Erzählung *Der Mann in der Menge* auftauchend, ist ein Verbrecher. Arno Meteling bezeichnet, sich auf Thomas Düllo beziehend, den Serienmörder Beckert als den „letzte[n] und versprengte[n] Flaneur, der in einer von Warenlogik und Rationalität beherrschten Stadt mit den dargebotenen Konsumreizen nicht umzugehen vermag und sein Begehren deshalb verschiebt und umlenkt, die ihm aufgedrängte Konsumlogik auf seine Opfer projiziert.“ (Meteling 2002, S. 8)

³¹⁶ Ein Motiv, das kriminalhistorisch belegt ist: Authentische Briefe von Mördern an die Polizei oder die Medien sind seit dem Jack-the-Ripper-Fall dokumentiert. Auch Peter Kürten schrieb mehrere „Mörderbriefe“ (Lenk/Keaver 1974, S. 32) an Polizei und Presse mit detaillierten Angaben über die Orte seiner Verbrechen. „Auffällig im Fall Kürten“ sind diese Briefe also keineswegs, wie Aurich et al. behaupten (Aurich/Jacobsen/Schnauber 2001, S. 166).

³¹⁷ Das Strafgesetzbuch der Weimarer Republik schließt mit der „krankhaften Störung der Geistestätigkeit“ die Straffähigkeit aus. (Vgl. Frank 1931, S. 147.) Beim mutmaßlichen außerfilmischen Vorbild Beckerts, Peter Kürten, wurde ein solches strafmilderndes Moment nicht nachgewiesen, was wiederum der kritischen Presse nicht entgangen ist, die dahinter auch populistische Reaktionen auf die Medienberichterstattung des Falls vermutete. (Vgl. Kiaulehn 1930, S. 466-474.)

1956) noch konkretisiert und ausgebaut werden wird. In *M - EINE STADT SUCHT EINEN MÖRDER* sind die Medien als ‚Multiplikatoren des Grauens‘ stets gegenwärtig.

Bereits in den ersten zehn Minuten schallen mehrfach die Ausrufe der Zeitungsjungen durch die Straßen: „Extraausgabe: Wer ist der Mörder?“ (0:07:48-0:08:24) Oder: „Wer ist der Mörder? Zehntausend Mark Belohnung!“ (0:08:53) Dazwischen schreibt Beckert einen Brief an die Presse, der faksimiliert abgedruckt wird (Abb. 4.1.4b). Die Beteiligung der Medien an der im Film immer stärker fortschreitenden Hysterisierung der Öffentlichkeit wird von Langs Film von Anfang an betont.

Fritz Lang, „ein mehr als aufmerksamer Zeitungsleser“³¹⁸, greift damit gleich noch einen weiteren Aspekt des Kürten-Falls auf, welcher ebenfalls ein starkes mediales Echo hervorgerufen hatte:

„[...] die Reichspost hat für die 100 Pressevertreter, die der Verhandlung, wenigstens zum Teil, beigewohnt haben, ein großes Foyer mit 15 Telefonzellen errichtet. Von dieser Telefonzentrale sind 14000 Minutengespräche in alle Kulturländer der Erde vermittelt worden. [...] Betrachtet man also den immensen Aufwand und sein Resultat, ein neunfaches Todesurteil, dann kann man mit einiger Berechtigung von dem größten Kriminalprozeß aller Zeiten sprechen. Der Superlativ bekommt aber eine gefährlich ironische Bedeutung, wenn man ihn auf den Gehalt dieser gewiß großartigen Demonstration anwendet. Demonstration?, nicht Prozeß? Dem Berichterstatter, der die bedeutendsten Prozesse der letzten fünf Jahre beobachten durfte, muß dieser Ausdruck erlaubt sein. Der Kürten-Prozeß war eine große Demonstration, eine kolossale Darbietung, veranstaltet für das Rechtsempfinden des Volkes, unbefriedigend aber und leer für die Wahrheitsfindung.“³¹⁹

In Kiaulehns Prozess-Kommentar finden sich zahlreiche Momente der Kritik wieder, wie sie auch Lang in *M – EINE STADT SUCHT EINEN MÖRDER* formuliert – vom medialen Effekt der Strafsache bis hin zur populistischen Ausrichtung des Urteils. Die Authentizität in *M – EINE STADT SUCHT EINEN MÖRDER* wird neben der Verwendung des Filmtons im Wesentlichen durch narrative Strategien verwirklicht. Ein weiterer technischer ‚Authentizitätsschub‘ findet in dem ein Jahr darauf erschienenen *DOCTOR X* statt.

4.1.5 Killer in Color – *DOCTOR X* (USA 1932, Michael Curtiz)

Sechs Filme dreht Michael Curtiz³²⁰ allein im Jahr 1932; darunter auch den Serienmörderfilm *DOCTOR X*, eine Adaption des sehr populären zeitgenössischen Broadway-Theaterstücks *Terror*³²¹. Der hohe Output lässt – einer Selbstaussage des Regisseurs zufolge – keine artistischen oder gar sozialkritischen Töne zu: „We are not here to preaching with pictures, to take political sides or bring a great message, we are here to entertain.“³²² Doch auch wenn sich Regisseur Curtiz der Bedeutung von *DOCTOR X* nicht bewusst gewesen ist, bildet sein Film doch einen ästhetischen Wendepunkt im Serienmörderfilm: Es ist der erste Beitrag, der (auch) in Farbe produziert wurde.³²³

³¹⁸ Töteberg 2000, S. 65.

³¹⁹ Kiaulehn 1930, S. 466.

³²⁰ Zu den über 170 (!) von ihm als Regisseur verantworteten Filmen gehören neben einigen Horrorfilmen und zahlreichen Melodramen auch der Oscar-prämierte *CASABLANCA* (USA 1942).

³²¹ Autoren: Howard W. Comstock und Allen C. Miller; uraufgeführt 1928 im New York Hudson Theatre, wo es 1931 nicht weniger als 80-mal gezeigt wurde. (Vgl. Smith 1997, S. 39.)

³²² Michael Curtiz zit. n. Senn 1998, S. 30.

³²³ Darüber hinaus ist *DOCTOR X* der erste Tonfilm der Produktionsgesellschaft *Warner Bros.* und einer der ersten *Technicolor*-Filme. (vgl. Smith 1997, S. 39 und Senn 1998, S. 30). Die *Technicolor*-Fassung von *DOCTOR X* galt bis 1979 als

Das zur Zeit Cutiz' noch unpopuläre Horrorfilm-Genre war in den USA vor allem durch die Produktionen der *Universal Studios* bekannt: Tod Brownings DRACULA (USA 1931), Karl Freunds THE MUMMY (1932) und James Whales FRANKENSTEIN (USA 1931) bildeten die ästhetischen Wegmarken des Gruselkinos – waren aber allesamt in Schwarzweiß produziert. Die gesamte Ikonografie des frühen Horrorfilms bewegte sich im ‚Graubereich‘.³²⁴

DOCTOR X stellt in gewisser Hinsicht eine Brücke zwischen dem Horrorkino *Universals* und den darauf folgenden Farbfilm des Genres dar, denn er ist zum einen – wovon weiter unten zu sprechen sein wird – in einer schwarzweißen und einer farbigen Fassung gedreht worden; zum anderen koppelt er das Serienmördermotiv an die aus den *Universal*-Filmen bekannten Topoi des Horrorfilms. Motive wie der *mad scientist*, das Labor (FRANKENSTEIN) und das Gruselschloss (DRACULA) finden sich darin ebenso wie die seinerzeit spektakulären und neuen Motive des Kannibalismus und des Serienmords.

Die Detektion des „Mondscheinmörders“ (wie der Täter im Film von der Presse apostrophiert wird) wird in DOCTOR X der Polizei recht schnell aus der Hand genommen und in die Obhut von Wissenschaftlern, genau genommen: von Neurologen, übergeben. Doktor Jerry Xavier, der Leiter der „Academy of Surgical Research“ wird von der Polizei mit dem Verdacht konfrontiert, einer der Ärzte an seinem Institut sei der Serienmörder. Ein dafür sprechendes Indiz seien die bei den Morden verwendeten Skalpelle – Sonderanfertigungen „extra für Sie aus Wien importiert“ (0:08:20), wie einer der Polizisten Xavier gegenüber äußert.

Das Stichwort „Wien“ gemahnt wohl nicht nur den zeitgenössischen Zuschauer zuerst an die Psychoanalyse. Und folgerichtig wird dieser Diskurs in DOCTOR X – und daraufhin im gesamten Serienmörderfilm – ausbuchstabiert. Denn Doktor Xavier praktiziert zwar in einem chirurgischen Institut als Neurologe, seine medizinischen Experimente und vor allem sein Vokabular gehen jedoch in eine andere Richtung. Ein Polizist fragt Dr. Xavier: „Was ist Ihre Meinung über den Mörder?“ Dieser antwortet:

„Natürlich ein Neurotiker. Irgendein armer Teufel, der an einer fixen Idee leidet. [...] Irgendetwas ist durch ein früheres Erlebnis in seinem Hirn gespeichert. Es tritt aber nur zu einer bestimmten Zeit auf und zwar dann, wenn der Mörder mit etwas in Kontakt kommt, das ihn an das frühere Erlebnis erinnert. [...] Es existiert in jedem Gehirn eine eigene kleine Welt. [...] Der arme Teufel, der sonst völlig normal ist, muss die Tat, die ihn ursprünglich in den Wahnsinn getrieben hat, noch einmal durchleben. [...] Mit unserer Kenntnis des menschlichen Gehirns haben wir sicherlich die Möglichkeit, den Verrückten zu fangen. [...] Indem ich bei jedem, der unter Verdacht steht, sofort die pathologische Reaktion teste, so ist es möglich, den Schuldigen zu fangen. Dazu muss ich sein Gehirn genau untersuchen.“ (0:05:25)

Die Untersuchung des Gehirns ist wiederum keineswegs als chirurgischer Eingriff gemeint. Doktor Xavier hat eine Methode entwickelt – „psychoneurologischer Test“ genannt –, mit der es möglich ist, durch Konfrontation mit dem erwähnten „frühen Erlebnis“ jene „pathologische

verschollen. Sie liegt nun in einer restaurierten Fassung vor und wird wesentlich häufiger im Fernsehen ausgestrahlt, als die Schwarzweißfassung. Zu einer Hypothese über den Grund des Verschwindens der Farbfassung und deren Restaurationsprozess vgl. Scott 1986. Dieser Untersuchung liegen beide Fassungen – jedoch nur in der deutschen Synchronisation, die für beide Versionen dieselbe Tonspur verwendet – vor.

³²⁴ Farbe existierte zwar bereits seit den Anfängen des Kinos (etwa schon in den handkolorierten Kurzfilmen Georges Méliès), das noch junge Zweiband-*Technicolor*-Verfahren hatte bis dahin jedoch zumeist in Musicals und Operetten Anwendung gefunden.

Reaktion“ zu produzieren, die er mit einer komplizierten Apparatur zu messen imstande ist. Die Theorie, die hier zugrunde liegt, erläutert sein Mitarbeiter Dr. Wells folgendermaßen:

„Dr. Xavier arbeitet an der Theorie, dass alles, was der Mensch verdrängt, zum Beispiel Phobien, die ganz im Unterbewusstsein³²⁵ verborgen sind, an die Oberfläche gebracht und durch gewisse Reaktionen des Herzens registriert werden können.“ (0:38:20)

Das Experiment funktioniert dann wie folgt:

„Meine Theorie ist, dass jemand von uns in der Vergangenheit durch irgendetwas zum Kannibalismus getrieben wurde. Die Erinnerung daran wurde wie ein Nagel in das Gedächtnis dieses Mannes gehämmert. Überzeugend war es ihm gelungen, seine abnorme Veranlagung zu verbergen – sogar vor sich selbst. Aber vor der Radiointensivität [sic] kann er seine Veranlagung nicht verheimlichen. Wenn sein Herz schneller schlägt, weil ihn etwas bewegt, was ihn allzusehr erregt, zeichnet es die Wärmehöhle auf.“ (0:42:40)

Die Versatzstücke aus der Fach-Terminologie, die hier benutzt wird, waren in den 1930er Jahren, also zu einer Zeit, in der Sigmund Freuds Theorien bereits über die Grenzen Europas hinaus bekannt waren, fester Bestandteil des medizinischen und psychologischen Diskurses. Begriffe wie „Trauma“, „Neurotiker“, „Verdrängung“, „Unterbewusstsein“ oder „Phobie“ waren bereits in aller Munde – und sind auch in DOCTOR X und anderen Filmen anzutreffen.³²⁶





Die Apparatur, die Xavier für dieses Experiment aufbaut (Abb. 4.1.5a), erinnert zwar in vielem an die Experimente Victor Frankensteins in Whales Film (vor allem das Motiv des elekt-

³²⁵ Hier liegt eine Ungenauigkeit in der Übersetzung von „Unconscious“ als „Unterbewusstsein“ vor. Freud selbst hat den Begriff 1917 nach einer Differenz mit dem Charcot-Schüler Pierre Janet und zur Vermeidung eines topologischen Missverständnisses des psychischen Apparates zugunsten des Begriffs des „Unbewussten“ aufgegeben.

³²⁶ Vgl. G. W. Pabsts Versuch der filmischen Aufbereitung von Freuds Theorie in: BEKENNTNISSE EINER SEELE (D 1926).

rischen Stroms), doch wie sich den Aussagen der Protagonisten entnehmen lässt, wird hier eine Form von ‚maschinellem Psychoanalyse‘ betrieben, deren Ziel es ist, die dem Mörder selbst unbewussten Triebregungen hervorzuholen, indem er mit der traumatischen Situation konfrontiert wird.

Das Trauma wird – erfolgreich – durch die szenische Wiederholung der Taten des Mondscheinmörders vergegenwärtigt: Zunächst präsentiert Doktor Xavier nacheinander Wachsfiguren der Opfer in chronologischer Reihenfolge (Abb. 4.1.5b), den jüngsten Mordfall lässt er durch Bedienstete nachstellen (Abb. 4.1.5c):

Wiederholung des Traumas	Die Inszenierung
	
Abb. 4.1.5b: DOCTOR X (0:43:51)	Abb. 4.1.5c: DOCTOR X (0:45:02)

Der Film bedient sich hier der visuellen Darstellung, um eine abstrakte Theorie wie die Psychoanalyse, für den Zuschauer konkret, verstehbar, ja: *sichtbar* werden zu lassen.

Darüber hinaus greift eine wiederholende Inszenierung von Opfern und Tat zugleich die mediale Wirkungshypothese auf: Der Doktor rechnet fest damit, dass die fiktive Darstellung einen Effekt auf den im ‚Publikum‘³²⁷ sitzenden Täter hat, der messbar ist. Das Experiment schlägt jedoch zunächst fehl: Der anwesende Mörder wird von der Darstellung ‚angestiftet‘, einen weiteren Mord zu begehen und bringt einen der Verdächtigen um. Als er schließlich bei der Wiederholung des Experimentes unbemerkt auf der Bühne ‚als er selbst‘ auftritt, um Xaviers Tochter, die das sechste Opfer ‚spielt‘, und, ohne es zu wissen, das siebte Opfer werden soll, ermorden will, gehen für die Zuschauer Darstellung und Dargestelltes vollständig ineinander über.³²⁸

Der Affektübertrag in diesem wortwörtlichen ‚Showdown‘ wiederholt sich auch in den Aufführungssälen von DOCTOR X: „Wherever it was shown, reviewers noted that the climax brought down the house with screams.“³²⁹ Das an die Topoi des Horrorkinos gewöhnte Publikum reagiert hier wohl vor allem auf die Authentizitätsstrategien der Inszenierung. Zu diesen

³²⁷ Die Situation ist dabei eher *kinematografisch* als theatralisch: Doktor Xavier steht neben der Bühne und beschreibt „aus dem Off“ die stumme Darstellung, wie es die so genannten „Filmerklärer“ in den Stummfilmkinos noch wenige Jahre zuvor getan haben.

³²⁸ Der selbstreflexive Zug dieser Darstellung innerhalb der Darstellung, bei der die Inszenierung erst das hervorbringt, was sie eigentlich zu beschreiben versucht, wird später anhand von COPYCAT noch einmal aufgegriffen und dort eingehender untersucht. (Vgl. Kap. 4.4.5.)

³²⁹ McQueen 1986, S. 38.

gehört neben den Schockmomenten und der Aufnahme von Wissenschafts- und Medienwirkungsdiskursen der vor allem noch ungewohnte Einsatz der *Farbe*.

Die (in erster Linie für die europäische Auswertung des Films hergestellte) Schwarzweiß-Fassung unterscheidet sich nicht allein im Fehlen der Farbe von der *Technicolor*-Version. Es handelt sich, wie Smith betont, um „two entirely different productions“³³⁰. Zum einen nehmen die beiden Kameras³³¹, die gleichzeitig, aber auch nacheinander aufnehmen, verschiedene Perspektiven ein: „Rennahan’s camera has been precisely positioned to capture the characters in the context of all appurtenances and fetishes that define their world and trap them in it.“³³² Zum anderen zeigen sich auch einige Unterschiede in den Dialogen.³³³

In diesen Unterschieden schreibt sich auf subtile Weise jener oben erwähnte Umbruch vom Horrorkino der *Universal Studios* zum farbigen Hybrid aus Serienmörder- und Horrorfilm ein. Bezeichnend ist hierfür etwa der ‚Filmerklärer‘-Monolog Xaviers, in welchem es in der Schwarzweißfassung heißt:

„Here are a line of wax figures. Life-like reproductions of the pitiful victims. People whose lives were snuffed out and whose bodies were torn to satisfy the desires –“³³⁴

Xavier bricht den Satz an dieser Stelle ab, als käme nun etwas Unausprechliches. In der ästhetisch dem *Universal*-Monsterfilm näher stehenden Schwarzweißfassung spricht Xavier ihn zu Ende:

„Here are a line of wax figures. Life-like reproductions of the pitiful victims. People whose lives were snuffed out and whose bodies were torn to satisfy the desires OF A MONSTER!“³³⁵

Dieses „Monster“, der Serienmörder Wells, der als *mad scientist* eine Substanz erfunden hat, die er „synthetisches Fleisch“ nennt, erschafft sich durch eine Selbstbehandlung (bei der auch elektrischer Strom eine wichtige Rolle spielt) in seinem FRANKENSTEIN-Labor. Die Verwandtschaft der Schwarzweiß-Fassung mit den Filmen des *Universal*-Kinos zeigt sich vor allem in diesem Aspekt.

Die *Technicolor*-Version geht einen anderen Weg. Neben der die Psychose des Täters adäquater fixierenden Perspektive, produziert die Farbe ein Mehr an Authentizität, weil sie der Alltagserfahrung des Rezipienten näher ist. Dieser authentisierende Faktor wurde in *DOCTOR X* angemessen eingesetzt. Im Gegensatz zu vorherigen *Technicolor*-Filmen arbeitet Curtiz’ Film nicht mit grellen Farbtönen: „[...] it stresses flesh tones, browns, black and white, with just an occasional pale rose here and there“³³⁶, schreibt McQueen und Smith ergänzt:

„Gone are the garish hues of the big studio musicals, the gaily colored costumes and bursts of crimson and emerald. The back streets, endless corridors and inner chambers haunted by Doctor X’s cannibalistic ‚Moon Killer‘ (as the film’s villain is dubbed by its newspaperman hero) are dreary, chiaroscuro-choked dead ends, ringed with shadows and dotted only occasionally with mysterious, inexplicable pools of color.“³³⁷ „Technicolor also adds an air of earthiness to the set up, dirtying what should prop-

³³⁰ Smith 1997, S. 39.

³³¹ Die Farbversion wurde von Ray Rennahan, die Schwarzweißversion von Richard Towers gefilmt.

³³² Smith 1997, S. 43.

³³³ Vgl. die detaillierte Gegenüberstellung beider Fassungen von Smith 1997.

³³⁴ Zit. n. Smith 1997, S. 45.

³³⁵ Zit. n. Smith 1997, S. 45. Hervorhebung durch Smith.

³³⁶ McQueen 1986, S. 42.

³³⁷ Smith 1997, S. 40.

erly be a sterile environment; in the B&W footage, this mood is lost entirely, the shadows all but filled in with clean, white light [...].“³³⁸

Die Farbgebung ist also dem Sujet angepasst, die Schwarzweiß-Version wirkt Smith zufolge wie eine „inferior B&W alternative version“³³⁹. Für die Produktionsfirma hat sich der Einsatz der Farbe gelohnt: „The despised Technicolor was loudly remarked upon by all of the critics, deprecated by those, who hated Technicolor and horror films, but for most part both the picture and the color received high marks.“³⁴⁰ Die nächste Produktion von Michael Curtiz, *MYSTERY OF THE WAX MUSEUM* (1933), die ebenfalls von einem mehrfachen Mörder handelt, wurde wieder im Zweiband-*Technicolor*-Verfahren gedreht. Der Serienmörderfilm blieb indes noch einige Jahre lang – bis zum Remake von Curtiz’ *WAX MUSEUM* (Kap. 4.2.5) – schwarz-weiß.

4.1.6 Copycat – SUPERNATURAL (USA 1933, Victor Halperin)

Zu den kriminologisch am häufigsten verhandelten Attributen des Serienmords gehören *Nachahmungstaten*, für die sich in der Literatur der Ende des 19. Jahrhunderts geprägte englische Ausdruck *Copycat* etabliert hat.³⁴¹ *Copycat* ist als narratives Element nicht nur in Serienmörderfilmen ab den 1930er Jahren relevant, sondern darüber hinaus auch eine Umschreibung für die „Imitation“ filmischer Taten in der außerfilmischen Realität geworden, wie sie in der Medienwirkungsforschung diskutiert wurde. Schließlich zeigt sich das hinter *Copycat* liegende Phänomen der Nachahmung von Taten auch in der Adaption und Abwandlung kriminalhistorischer Fälle im Film.

Victor Halperins 1933 veröffentlichter kurzer Spielfilm *SUPERNATURAL* behandelt im Zentrum seiner „astonishingly unlike storyline“³⁴² jene Frage, die zwei seiner Protagonisten im Prolog aufwerfen: Angesichts der Hinrichtung der Serienmörderin³⁴³ Ruth Rogen befürchtet der Film-Psychologe Dr. Carl Houston „an epidemic of similar crimes“ (0:03:21)³⁴⁴ und spekuliert über die Motive der Nachahmungstäter: „I wonder if they’re imitators. Perhaps their will was been subdued.“ (0:03:30) Und tatsächlich geht der untote Geist der hingerichteten Serienmörderin auf eine andere Frau, Roma Courtney, über und lässt diese ebenfalls Mordpläne gegen Männer hegen. Der Film greift damit das kriminologische Phänomen *Copycat* voraus, wie John Soister bemerkt:

„It’s an irony to be deplored that Houston’s theory is not as off-the-wall as one would hope; ‚copy cat‘ criminals have made their presence felt in many tragic ways over the last few years, and police forces

³³⁸ Smith 1997, S. 43.

³³⁹ Smith 1997, S. 47.

³⁴⁰ McQueen 1986, S. 38.

³⁴¹ Der Begriff leitet sich wahrscheinlich vom Verhalten junger Katzen her, die durch Imitation ihrer Mutter lernen. Die frühest ermittelte Verwendung des Begriffs findet sich in der Novelle *The Country of Pointed Firs* (1896) der amerikanischen Autorin Sarah Orne Jewett. In einer Ausgabe des „Daily Telegraph“ von 1961 wird der Begriff (offenbar) erstmals im kriminalistischen Zusammenhang verwandt: „Apr. 16/6 Police investigating the ‚copycat‘ murder found a track, over a quarter of a mile long, made by Stobb’s dragged body.“

³⁴² Hogan, 1996, S. 61.

³⁴³ *SUPERNATURAL* ist einer der ersten Filme über einen weiblichen Serienmörder.

³⁴⁴ Die sehr ähnliche Formulierung („an epidemic of similar behaviors“) findet sich im ersten Kapitel von Loren Colemans Buch *The Copycat Effect*, in welchem er filmische Gewaltdarstellungen mit angeblich darauf basierenden Mordfällen zu verknüpfen versucht. (Vgl. Coleman 2004, S. 1.) Bei der späteren Diskussion der Filme *NATURAL BORN KILLERS* und *COPYCAT* wird auf diesen speziellen Einfluss-Rückfluss-Prozess noch weiter eingegangen werden.

nationwide cringe collectively when media coverage pays disproportionate attention to some bizarre element in an otherwise mundane or unspectacular crime.“³⁴⁵

Die Besessenheit, mit der das *Copycat*-Verbrechen plotlogisch begründet wird, ist für das frühe Horrorkino noch ein sehr unübliches Motiv: „SUPERNATURAL breaks a bit of ground, theatrically. There were almost no earlier films which dealt specifically with the question of possession by otherworld influences“³⁴⁶, vermutet Soister. Dieses Motiv erhält im Zusammenhang mit dem *Copycat*-Phänomen eine interessante Konnotation. Die Besessenheit in SUPERNATURAL kann nämlich ebenso gut als eine Erklärung für die in der Kriminologie und Psychologie bis heute bestehende Frage nach den Gründen für Nachahmungstaten gewertet werden. SUPERNATURAL versucht zwar, diese Begründung spekulativ als „Besessenheit von bösen Geistern“³⁴⁷ in seiner Horror-Erzählung zu plausibilisieren, stellt diesem fantastischen Motiv jedoch eine sehr realistische Position zur Seite.

Es sind Ärzte³⁴⁸, Kriminologen und Psychologen, die – in einer Nebenhandlung – einem Scharlatan, der nicht nur der Exfreund der hingerichteten Mörderin ist, sondern sich darüber hinaus als übersinnliches Medium ausgibt, das Handwerk legen und mit einer quasi-wissenschaftlichen Erklärung für die Geisterwanderung aufwarten. Hinzu kommt, dass die Besessenheit einer ‚unschuldigen‘ Frau von einer sexuell-aggressiven Männermörderin als Parabel auf einen Hysteriefall³⁴⁹ interpretierbar ist. Somit schreibt die Geisterwanderung, die das *Copycat* zu erklären versucht, den psychologischen Diskurs fort.

Und auch die Medien in Form von Tageszeitungen begleiten und forcieren die Erzählung von SUPERNATURAL von Beginn an: „A well-structured montage of newspaper headlines, courtroom vignettes, and flashbacks introduce us to Ruth Rogen“³⁵⁰ (Abb. 4.1.6a). Im weiteren Verlauf des Films werden solche Zeitungsausschnitte, die über den Mordfall und den Gerichtsprozess Ruth Rogens berichten, noch insgesamt vier Mal eingeblendet (angesichts der kurzen Spieldauer von nur 60 Minuten nehmen diese Szenen also einen bemerkenswerten Anteil des Films ein). Die Zeitung dient hier allerdings nicht nur als Mittel, Handlungselemente miteinander zu verknüpfen, sie wird von SUPERNATURAL wie in *Langs M - EINE STADT SUCHT EINEN MÖRDER* auch als ‚Kommunikationsmedium‘ eingesetzt: Die Mörderin nutzt die sensationslüsterne Presse dazu, der Öffentlichkeit ihre Rache aus dem Totenreich (Abb. 4.1.6b) anzukündigen.

³⁴⁵ Soister 1996, S. 286f.

³⁴⁶ Soister 1996, S. 291.

³⁴⁷ Peter Jackson nimmt genau dieses Motiv des Serienmörder-Geistes, der posthum sein Unwesen unter den Lebenden treibt, in seiner Serienmörder-Komödie *THE FRIGHTENERS* (USA/Neuseeland 1997) wieder auf. Der ironische Punkt in *THE FRIGHTENERS* ist hierbei das Mordmotiv des Mörder(geistes): Er findet erst Ruhe, wenn er mehr Menschen ermordet hat, als die berühmtesten Serienmörder (der außerfilmischen Wirklichkeit) und nummeriert daher – gleich einem Zerrbild Casanovas – die Opfer seiner Mordlust mit einer Zahl auf der Stirn.

³⁴⁸ SUPERNATURAL greift ein bereits weiter oben (Kap. 3.2.3.3) beschriebenes medizinhistorisches Phänomen auf: Der Arzt versucht seine Geisterwanderungshypothese am Leichnam der hingerichteten Ruth Rogen zu verifizieren. Im Zuge des medizinischen Fortschritts durch ‚zergliedernde Medien‘ findet jedoch nicht etwa eine Autopsie des Gehirns statt, sondern der wandernde Geist der toten Serienmörderin wird mittels Röntgenstrahlung sichtbar gemacht. (Vgl. Hogan 1996, S. 61)

³⁴⁹ Einige der ‚Symptome‘, die die von der Serienmörderin besessene Roma Courtney aufweist (Lähmung, starrer Blick, verstellte Stimme), finden sich in Freuds und Breuers Fallgeschichten der Hysterie-Forschung. Darüber hinaus hatte Freud selbst die historische Beschreibung einer ‚Teufelsbesessenheit‘ als Neurose-Fall gedeutet: „Die Besessenheiten entsprechen unseren Neurosen, zu deren Erklärungen wir wieder psychische Mächte heranziehen. Die Dämonen sind uns böse, verworfene Wünsche, Abkömmlinge abgewiesener, verdrängter Triebregungen.“ (Freud 1963b, S. 317f.)

³⁵⁰ Soister 1996, S. 286.

Startbild	Dialog mit der Öffentlichkeit
	
Abb. 4.1.6a: SUPERNATURAL (0:01:31)	Abb. 4.1.6b: SUPERNATURAL (0:08:45)

Die Suggestivität solcher massenmedial verbreiteten Drohungen bildet die Grundlage für eine sprichwörtliche „Massenhysterie“ in SUPERNATURAL und verleiht der eingangs gestellten Vermutung einer „epidemic of similar crimes“ Gewicht. Mit den medial verbreiteten Botschaften wachsen die Berühmtheit der Mörderin Ruth Rogen und die Besessenheit der Masse vom Serienmörderthema proportional. SUPERNATURAL nutzt die Funktion der Medien als Multiplikator von Schreckensnachrichten, um seinen Diskurs über *Copycat*-Phänomene zu etablieren.

4.1.7 Erwartungserwartung – PIÈGES (F 1939, Robert Siodmak)

Zu den frühesten französischen Serienmörderfilmen zählt Robert Siodmaks PIÈGES, der in Deutschland nach dem Krieg unter dem Titel DER FALLENSTELLER oder MÄDCHENHÄNDLER erschien. In ihm ist die Polizei einem Frauenmörder auf der Spur, indem sie einen weiblichen Lockvogel einsetzt. Die Ermittlerin kommt – nach verschiedenen falschen Fährten – einem Playboy auf die Spur, gegen dessen Unschuld alle Indizien sprechen. Schließlich stellt sich heraus, dass sein neidischer Kompagnon der wahre Mörder ist, der die Polizei absichtlich auf die Spur seines ‚Freundes‘ führt.

Robert Siodmak, der Regisseur von PIÈGES gehört zu jener Gruppe deutscher Filmkünstler, die vor der NS-Diktatur ins Ausland geflohen waren und im Exil arbeiteten. Vor allem in der zweiten, klassischen Phase produzieren diese Exilanten erstaunlich viele Filme mit dem Serienmördermotiv. Siodmak ist mit drei Beiträgen ihr produktivster Vertreter.³⁵¹

Der aus Dresden stammende Regisseur, der bereits 1932 auf Grund von Repressalien nach Frankreich emigriert war, siedelte 1939 in die USA über. PIÈGES, den der Schweizer Filmhistoriker Hervé Dumont „le plus américain“³⁵² nannte, war „ein Film der Passage, der Vorausdeutung“³⁵³ in vielerlei Hinsicht, wie auch Ginette Vincendeau betont:

³⁵¹ PIÈGES (1939) folgen THE PHANTOM LADY (1944), THE SPIRAL STAIRCASE (1946) und NACHTS WENN DER TEUFEL KAM (1957) (vgl. Höltgen 2005a.)

³⁵² Hervé Dumont zit. n. Jacobsen/Prinzler 1998, S. 125.

³⁵³ Jacobsen/Prinzler 1998, S. 125.

„PIÈGES est un film ‚américain‘ dans le sens où il anticipe l’accent mis par le film noir hollywoodien des années 40 et 50 sur une vision sombre, pathologique, de la masculinité, fortement colorée par la psychoanalyse.“³⁵⁴

Diese „Vorausdeutung“ offenbarte sich allerdings nicht nur in positiver Hinsicht. Gerade wegen seiner sexuellen Freizügigkeit rief PIÈGES die Zensur auf den Plan: „[...] der Film wurde bei Ausbruch des Zweiten Weltkriegs in die USA geschmuggelt und dort von der Zensur geschnitten.“³⁵⁵ Der psychoanalytische Subtext, der den in PIÈGES recht offenen Diskurs sexueller Devianz untermauert, war der amerikanischen Zensurbehörde zu freizügig formuliert.

Siodmaks Filmerzählung basiert selbst auf einem Zeitungsartikel über den Frankfurter Serienmörder Eugen Weidmann.³⁵⁶ PIÈGES weist etliche Bezüge zu dem Weidmann-Fall auf – bis hin zu der Tatsache, dass der Hauptdarsteller, Maurice Chevalier, dem Prozess vor den Dreharbeiten beiwohnte.³⁵⁷ Seine ‚Herkunft‘ aus der Zeitung bildet der Film auf seiner Oberfläche ab. Schriftmedien treten in PIÈGES regelrecht in ‚Dialog‘ miteinander.

So beginnt der Film mit einem Schlaglicht, das eine auf dem Fußboden liegende Zeitung abwandert. Direkt im Anschluss daran (0:02:11) wird ein Zeitungsausschnitt präsentiert, der das Thema des Films direkt anspricht. Dieser wiederum wird durch eine Sequenz abgelöst, in der ein anonymer Brief an die Polizei in einen Briefkasten geworfen wird – ‚beschriftet‘ mit aus einer Zeitung ausgeschnittenen Buchstaben. (0:02:35). Dieser Brief wird von der Polizei erfolglos untersucht. Kurz darauf präsentiert eine Tänzerin ihrer Freundin eine aus der Zeitung ausgeschnittene Kontaktanzeige (0:06:02). Die darauf folgende Sequenz zeigt ein Plakat, in der jene Tänzerin dann als vermisst gemeldet wird (0:06:36):


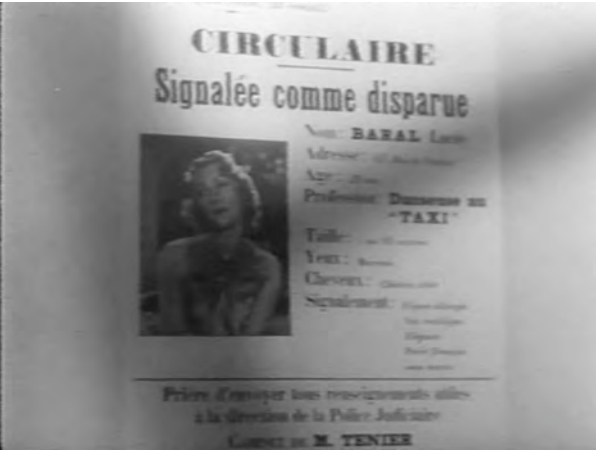
„Junge Mädchen sind verschwunden“	Anonymer Brief
	
Abb. 4.1.7a – PIÈGES (0:02:11)	Abb. 4.1.7b – PIÈGES (0:02:35)

³⁵⁴ Vincendeau 1996, S. 90.

³⁵⁵ Katholisches Institut für Medieninformation 2002, S. 846.

³⁵⁶ Weidmann hatte 1937 in Frankreich und der Schweiz sechs Männer und Frauen getötet. Zu seinen Opfern gehörten auch eine Tänzerin, ein Theateragent und eine junge Frau, die auf eine Zeitungsanzeige Weidmanns geantwortet hatten – diese Aspekte sind in die Handlung von PIÈGES aufgenommen worden. 1939 wurde Weidmann zum Tode verurteilt. (Vgl. Murakami/Murakami 2001, S. 194f.)

³⁵⁷ Vgl. Vincendeau 1996, S. 89. Hervorzuheben ist hier noch die außerordentliche Diskursivität des Falles Weidmann: Der Deutsche war der letzte, in Frankreich öffentlich guillotinierte Mensch, bei dem ein Versehen dazu führte, dass Fotografien seiner Hinrichtung in die Weltpresse gelangten (und somit auch das Interesse Chevaliers auf sich zogen): Durch einen Fehler bei der Ermittlung des Sonnenaufgangs fand die Enthauptung nicht bei Nacht, sondern bei Tageslicht statt und ermöglichte es Fotografen, Bilder davon aufzunehmen.

Kontaktanzeige	Suchplakat
	
Abb. 4.1.7c – PIÈGES (0:06:02)	Abb. 4.1.7d – PIÈGES (0:06:36)

Innerhalb von nur sieben Minuten wird also die gesamte Serienmord-Erzählung des Films mittels eingblendeter Zeitungen und Zeitungsausschnitte präsentiert:

„Der Film benutzt die Schrift als Initiationsmoment und als Medium der Übergänge, der Verbindungen. Zeitungsannoncen, in denen junge Frauen gesucht werden, sind lockende und täuschende Botschaften, mit Schriftinserts werden die Episoden miteinander verbunden, kommt der Film in Fluß.“³⁵⁸

Dieses Stakkato an Zeitungseinblendungen wiederholt sich am Ende des Films noch einmal, als der *verdächtige*³⁵⁹ Fleury vor Gericht steht. Die nahezu ‚magische‘ Anziehungskraft, die der Schlagzeilen-Journalismus auf den Leser auszuüben imstande ist, verbildlicht der Film dadurch, dass in die Fotos der Zeitungsausschnitte hineingezoomt wird und diese in die jeweils zugehörigen Gerichtsszenen überblendet werden.

Die Verdopplung, die Siodmak hier zum Nachrichten-Spektakel des Weidmann-Falles vornimmt, verdeutlicht die interdiskursive Funktion der Presse zwischen Exekutive/Judikative und Öffentlichkeit aufs Deutlichste. Die schnell geschnittenen und/oder überblendeten Montagesequenzen betonen Vincendeau zufolge darüber hinaus die „quasi-dokumentarische Dimension“ der Erzählung:

„Trois séquences de montage trouent le récit, introduisant une dimension quasi-documentaire; Adrienne répond aux annonces, Adrienne et Fleury font des courses, le procès de Fleury est narré par les titres des journaux.“³⁶⁰

Das dokumentarische Moment ergibt sich hier aus der fragmentarischen Präsentation von Szenen, deren Sinn sich für den Zuschauer nur durch das Studium der Dokumente ergibt (abgesehen von jener Einkaufsszene, die eine rein raffende Funktion für die Geschichte von

³⁵⁸ Jacobsen/Prinzler 1998, S. 128.

³⁵⁹ Für die Untersuchung des Diskurses zwischen Produktion und Rezeption lohnt es sich, den „Verdächtigen“ vom „Verdächtigten“ zu unterscheiden. Während zweiterer eine intradiegetische Figur darstellt (ein Protagonist, der von der Polizei *verdächtigt* wird), ist ersterer Platzhalter für ein dramaturgisches Konzept: Der Verdächtige verhält sich für den Zuschauer *verdächtig*. Doch genauso wie *Verdächtiger* und *Verdächtigter* nicht unbedingt deckungsgleich sein müssen (in diesem Fall schreibe ich „Verdächtig(er)“, basiert die Verdächtigung des Zuschauers auf einem Gefälle zwischen Zuschauerwissen und Plotentwicklung, das erst im Fortlauf der Filmhandlung angeglichen wird. Auf dem Unterschied zwischen *Verdächtigem* und *Verdächtigtem* beruht auch das Hitchcock’sche *Supersense*-Prinzip. (Vgl. Kap. 4.1.2.)

³⁶⁰ Vincendeau 1996, S. 91.




Fleury und Adrienne erfüllt). Hierin erlangt eine narrative Struktur Sichtbarkeit, die essenziell für den Serienmörderfilm ist: seine Episodenhaftigkeit.

„PIÈGES (1939) schließlich besteht aus zwei Filmen, die als eigenständige Erzählungen finguierten [sic] könnten, wobei der erste Teil sich wiederum in Episoden verzweigt, die zu abgeschlossenen Geschichten tendieren. Das Novellistische, die Vielteiligkeit ist durchaus nicht untypisch für das französische Kino.“³⁶¹

Vielteiligkeit ist aber auch nicht unüblich für den Serienmörderfilm, dessen Narration sich notwendig episodenhaft – von Mord zu Mord³⁶² – entwickelt. In PIÈGES wirkt diese Episodenhaftigkeit zwar einer geschlossenen Dramaturgie entgegen, unterstützt aber den Serienmorddiskurs. Die einzelnen Verdächtigen, die Adrienne durch Zeitungsinserate kennen lernt, werden alle innerhalb geschlossener Sequenzen vorgestellt und als Unschuldige oder Täter (aber eben nicht Serienmörder) entlarvt.

Das Casting des Films versucht dabei geschickt Verdachtsmomente zu streuen, die den Zuschauer während dieser „Episoden“ nicht nur von der Haupthandlung ablenken, sondern ihn mit Darstellern konfrontieren, die ihm bereits aus verschiedenen Rollenklischees bekannt sind. Allen voran baut hier die Stroheim-Episode auf dem herrischen und paranoiden Auftritt dieses österreichischen Schauspielers mit „harte[m] germanische[m] Akzent“³⁶³ auf. Er ist neben zwei anderen Bösewichten aus Folgeepisoden *Verdächtiger*.

Im Gegenzug wird ein Schauspieler als *Verdächtiger* inszeniert, dessen bisherige Rollen ganz anders ausgerichtet waren: Maurice Chevalier, der „schon damals so etwas wie eine französische Ikone“³⁶⁴ war. Fleury/Chevalier *kann* jedoch nicht der Täter sein. Zwar sprechen alle Indizien für seine Schuld, doch steht der Verkörperung des Serienmörders zweierlei im Weg: Zum einen war es – das hat sich bereits bei Ivor Novello in Hitchcocks THE LODGER gezeigt – nicht üblich, einen ansonsten positiv besetzten Filmstar eine ambivalente oder gar böse Figur spielen zu lassen. Zum anderen stehen die zahlreichen positiven Charakterisierungen der Figur im Film einer solchen Verdächtigung entgegen.

Verdächtiger	Verdächtiger	Täter
		
Abb. 4.1.7e – PIÈGES (0:19:30)	Abb. 4.1.7f – PIÈGES (0:37:00)	Abb. 4.1.7g – PIÈGES (1:38:50)

³⁶¹ Jacobsen/Prinzler 1998, S. 124.

³⁶² Linda Williams sieht in der Dramaturgie des Serienmörderfilms daher auch strukturelle Ähnlichkeit zu anderen Filmen, deren Erzählung auf der Abfolge von ‚Nummern‘ basieren: Musicals und Pornofilmen. (Vgl. Williams 1995, S. 165-202.)

³⁶³ Jacobsen/Prinzler 1998, S. 128. Es ist vorstellbar, dass mit der Wahl Stroheims für diese Rolle auch mehr oder wenige latente Ängste beim französischen Publikum gegenüber dem seit kurzem kriegstreibenden Nachbarn Deutschland geschürt oder bedient werden sollten.

³⁶⁴ Jacobsen/Prinzler 1998, S. 125.

PIÈGES nutzt hier die Erwartungshaltung des Zuschauers zur Produktion von Thrill. Während der Plot des Films mehr und mehr Verdachtsmomente gegen den Chevalier-Charakter zusammenträgt, bis dieser schließlich selbst das Verbrechen, das er gar nicht begangen hat, gesteht, wächst das Unrechtsbewusstsein im Rezipienten proportional zu den Indizien.

Der ‚Dialog‘, in den die Produktion hier mit der Rezeption tritt, entspricht dem soziologischen Phänomen der *Erwartungserwartung*, oder – wie Niklas Luhmann es nennt – dem „reflexiven Erwarten“:

„Soziale Relevanz und damit Eignung als Struktur sozialer Systeme gewinnen Erwartungen [...] nur, wenn sie ihrerseits erwartet werden können. Nur so lassen sich Situationen mit doppelter Kontingenz ordnen. Das Erwarten muß reflexiv werden, es muß sich auf sich selbst beziehen können, und dies nicht nur im Sinne eines diffus begleitenden Bewußtseins, sondern so, daß es sich selbst als erwartend erwarten weiß. Nur so kann das Erwarten ein soziales Feld mit mehr als einem Teilnehmer ordnen. Ego muß erwarten können, was Alter von ihm erwartet, um sein eigenes Erwarten und Verhalten mit den Erwartungen des anderen abstimmen zu können.“³⁶⁵

Am Beispiel von PIÈGES ließe sich diese Diskursstruktur zwischen Ego (Publikum) und Alter (Produzenten) wie folgt übersetzen: Die Produktion kann davon ausgehen, dass das Publikum die Darsteller Erich von Stroheim und Maurice Chevalier kennt – ersteren aus der Darstellung zumeist ambivalenter und böser Figuren, zweiten aus der Darstellung positiver Helden. Das Publikum erwartet, dass diese Darsteller nicht in ungewohnten Rollen präsentiert werden. (Daran knüpft sich an, dass die Produktion die Publikumserwartung antizipiert, nach der das Image eines Darstellers wie Maurice Chevalier nicht leichtfertig durch eine Rolle, wie die eines Frauenmörders, gefährdet werden darf.) Die Produktion besitzt also eine *Erwartungserwartung* bezüglich des Zuschauerwissens der Figurenkonstellation in einem Kriminalfilm wie PIÈGES.

Diese Erwartungserwartung versetzt die Produktion nun in die Lage, einen *Suspense*-Effekt zu produzieren, der sich nicht mehr allein aus der Erzählung heraus bildet, sondern sich paratextuell auch aus dem Umfeld der Erzählung speist. Eine Figur wird als *Verdächtiger* inszeniert, die dieser Rolle sowohl durch ihren Darsteller als auch durch ihre ansonsten positive Charakterisierung widerspricht. Nach und nach präsentiert PIÈGES nun *Verdächtige* (dargestellt durch einschlägig bekannte Darsteller), die die Erwartungen der Zuschauer erfüllen und den *Verdächtigten* aus seiner Rolle befreien sollen. Erst als die bislang im Hintergrund gebliebene Figur des Assistenten Fleurys, Brémontière, in den *Verdächtigten*-Kreis gerät, beginnt der Film die Erwartungen seiner Zuschauer zu erfüllen.

Maßgeblich für diese Wende, die den bis dahin gesammelten Indizien zuwiderläuft, ist eine Änderung der Fahndungsmethode fort von der kriminalistischen hin zu einer psychologischen Spurensicherung. Diese Wende formuliert der Ermittler Ténier seinen Assistenten gegenüber auf eigentümliche Weise:

Assistent: Qu'est-ce qu'il vous faut comme preuves?

Ténier: Justement. Il y en a trop! Le matériel, tout ça, c'est trop bien construit, trop bien agencé. Il y manque je ne sais quoi de spontané, oui ... d'humain. J'en ai regardé dans les yeux [...] de tous poils. Pour moi, Fleury est innocent. Innocent ! Un homme sain, pas compliqué par-dessous, pas

³⁶⁵ Luhmann 1987, S. 411f. Luhmann verweist in diesem Zusammenhang auf eine bis in die 1920er zurückreichende Tradition der soziologischen Untersuchung von „Erwartungserwartungen“. (Vgl. Luhmann 1987, S. 411f., Fußnote 65.)

rusé. Violent certes, capable d'assommer un homme qui le défie ou une femme qui lui résiste.
Mais cette crapulerie-là? Non. Non! (1:32:44)

Das „Menschliche“ („humain“), das fehlt, ist die Geisteskrankheit, die zu einem Serienmord befähigt, und die bei Fleury nicht nachzuweisen ist. Ténier ist nun also, um seinen Verdacht zu untermauern, gezwungen, sich auf eine psychologische Spurensuche zu begeben. Der Plausibilität der Täterschaft von Brémontière kommt dabei nicht nur zugute, dass auch dieser von einem einschlägig bekannten Schauspieler (Pierre Renoir) verkörpert wird, sondern auch, der hier offen kommunizierte Unterschied zwischen Fiktion (in der eine solche Indizienkette schlüssig wäre) und Realität (in der das Nichtkonstruierte, das menschliche Moment fehlt). Die Methode, derer sich Ténier bedient, um seinen Täter dingfest zu machen, referenziert auf die Psychoanalyse. Ténier konfrontiert seinen neuen Verdächtigen, Brémontière, mit seinen Überlegungen:

Ténier: J'ai réfléchi à notre dernière entrevue et je m'arrange à votre opinion. Fleury est innocent. [...] Moi, je le sens et vous, vous le savez.

Brémontière: Ce qui veut dire?

Ténier: Que c'est vous, l'assassin.

Brémontière: Merci. Et ... vous avez des preuves? [...]

Ténier: Très simple. Le policier essaie de se mettre dans l'état de l'âme de l'assassin. Vous n'êtes pas pressés?

Brémontière: Pas du tout. Et j'adore la psychologie. Alors, votre méthode?

Ténier: À mon avis, l'assassin doit être une sorte de maniaque mû par une force intérieure irrésistible qui l'oblige à agir d'une certaine manière en état de crise. [...] Et dès qu'il en a conscience, par exemple, il redoute de se trouver seul avec une femme. [...] Cet homme à une vie secrète, masquée, contrairement à Fleury. C'est un solitaire, sans doute un chaste, contrairement à Fleury. [...] Mais le silence l'étouffe. Et par besoin de délivrance, par une [unverständlich] particulière ou timide, par plaisir aussi, il se soulage en confiant dans des lettres anonymes le récit de ses exploits. [...] Mais, voilà, qu'un jour, notre homme se rend compte que la police est, tout de même, parvenue à se serrer [?] autour de lui et l'approche. Il prend peur. Et comme il a gardé, par un goût pervers, certains témoignages matériels de ses crimes, il s'arrange pour que lesdits témoignages passent dans les mains d'un autre ...

Brémontière: Vous avez lu Freud? (1:35:09)

Der hier von Ténier geführte Diskurs über „unwiderstehliche innere Kräfte“ (Triebe), „Perversion“ (Sexualität) und „materielle Beweise“ (Fetische) wird vom Verdächtigen sogar mit dem Namen „Freud“ benannt. Die Kombination aus unausgegorenen psychoanalytischen Versatzstücken³⁶⁶, Annahmen über Lebensweisen und Vorlieben sowie kriminologischer Deduktion überführt Brémontière schließlich als Täter.

Der psychoanalytische Diskurs *im Film* wird von Ginette Vincendeau aufgegriffen und für eine Interpretation *des Films* fruchtbar gemacht:

„Ainsi les procédés narratifs du film sont liés intimement à ses préoccupations thématiques. Ces procédés évoquent aussi, de manière évidente, le thème psychanalytique du film [...], au point où le réalisateur se permet une plaisanterie : ‚Avez-vous lu Freud?‘ demande insolemment Brémontière au commissaire Ténier au moment où celui-ci lui expose sa théorie sur le transfert de culpabilité qui le mène à résoudre l'énigme.“³⁶⁷

³⁶⁶ Adorno klagt diese simplifizierende Vereinnahmung der Psychoanalyse durch die Medien, speziell durch das Fernsehen, als „Kitschpsychologie“ (Adorno 2003, S. 87) und „Schwarz-Weiß-Psychologie“ (Adorno 2003, S. 92) an.

³⁶⁷ Vincendeau 1996, S. 92f.

Von hier ausgehend nutzt Vincendeau den psychoanalytischen Subtext, vor allem um die Männerfiguren als pathologisch zu entlarven. Das hier bereits in Figuren wie dem Modeschöpfer³⁶⁸, mehr aber noch in der ‚Beziehung‘ zwischen Fleury und seinem Assistenten Brémontière angelegte Homosexualitätsmotiv wird im acht Jahre später erscheinenden Remake von PIÈGES – LURED von Douglas Sirk – in die Offensichtlichkeit überführt. Vorerst bleiben die Männerfiguren im Serienmörderfilm diesbezüglich nur ‚verdächtig(t)‘.

4.1.8 Jedermänner - L'ASSASSIN HABITE ... AU 21 (F 1939, Henri-Georges Clouzot)

Zwei Jahre nach PIÈGES nahm sich der französische Drehbuchautor und Regisseur Henri-Georges Clouzot ebenfalls des Serienmörder-Motivs an. Er adaptierte Stanislas-André Steemans Kriminalroman *L'Assassin habite ... au 21*³⁶⁹ (erschienen 1939) als Fortsetzung seiner Filmreihe³⁷⁰ über den Kriminalinspektor Wes (Kurzform von Wenceslas). Neu für den europäischen Serienmörderfilm war das Genre, in dem Clouzot diesen inszenierte – L'ASSASSIN ist eine Komödie.

Vom Namen des Handlungsortes „Pension les Mimosas“³⁷¹ über den Soundtrack bis hin zu den eingangs stereotyp aneinander geschnittenen Sequenzen, in denen die jeweiligen Kommissare ihrem Vorgesetzten gestehen müssen, den Täter noch nicht gefasst zu haben, um dann ihren Dienst zu quittieren, wird eine komische Lesart des Themas evoziert. Dieses letzte, unter der Bezeichnung *running gag* firmierende Humorelement ist ein Serien-Symptom, das in L'ASSASSIN noch mit weiteren korrespondiert: Wie aus der Kriminalhistorie seit Jack the Ripper bekannt, hinterlässt der Täter, der sich selbst „Monsieur Durand“³⁷² nennt, stets eine gedruckte Visitenkarte am Tatort – eine Art Kommunikationsangebot an die Polizei, das diese jedoch zur Ergreifung des Täters nicht zu nutzen weiß. Selbst als der Mörder die Polizei einmal anruft³⁷³, kann sie ihn nicht ausfindig machen.

Überhaupt wird der Täter hier schon beinahe heldenhaft, zumindest von seiner Intelligenz aber dem Ermittler gleichrangig, inszeniert. Seine Berühmtheit ist begehrt und sein (guter) Ruf eilt ihm voraus. So lehnt ein Theaterdirektor das Engagement einer jungen Sängerin ab, weil sie „keinen Namen“ hat und begründet dies so: „Monsieur Durand hat einen Namen. Der füllt einen Saal.“ (0:05:00) Die charismatische Aura des Täters wird später von einem der Verdächtigen noch eingehender betont: Sich hinter die Motive des Serienmörders stellend ergreift der verdächtig(t)e und vorbestrafte Abtreibungsarzt Doktor Linz das Wort und vermu-

³⁶⁸ Vgl. Vincendeau 1996, S. 98, Fußnote 14.

³⁶⁹ Im Folgenden verwende ich für den Titel kurz L'ASSASSIN.

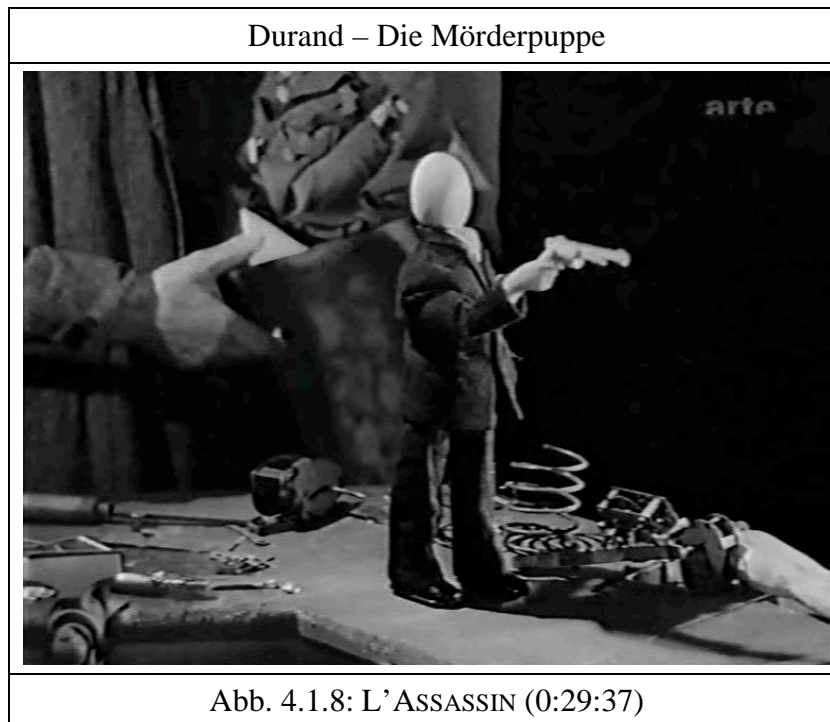
³⁷⁰ Zuvor war von Clouzot LE DERNIER DES SIX (F 1941) in dieser Reihe erschienen. L'ASSASSIN feierte am 6.8.1942 im von den Nazis besetzten Frankreich Premiere. Auf Grund des hier wie auch in den folgenden Filmen des Regisseurs enthaltenen subtilen politischen Spotts erhält Clouzot später Arbeitsverbot.

³⁷¹ Die „Pension les Mimosas“ – der schließliche Wohnort des Mörders – deutet darüber hinaus bereits in ihrem Namen das „mitfühlende“ Moment, das für den Zuschauer filmtechnisch mit den Tätersubjektiven korreliert, an.

³⁷² In der Romanhandlung, die in London spielt, schlägt der Serienmörder stets in den nebligen Nächten zu und hinterlässt eine Visitenkarte mit dem Namen „Mr. Smith“ bei seinen Opfern. Sowohl das Setting als auch die Tatsache, dass der Täter ein unscheinbarer Pensionsgast ist (wie in Marie Belloc Lowndes THE LODGER) legen den Verdacht nahe, dass L'ASSASSIN von verschiedenen Jack-the-Ripper-Erzählungen zumindest inspiriert ist. Der Ripper selbst bestimmt auch die Atmosphäre im erzählten London: „Die noch lebendige Erinnerung an Jack den Bauchaufschlitzer schien die Bewohner jeglichen Sinns für Humor beraubt zu haben. Gewiß nahm Mr. Smith an seinen Leichen nicht die gleichen grausamen Verstümmelungen vor, doch konnte er sich wiederum nicht mit Geistesgestörtheit entschuldigen.“ (Steeman 1969, S. 8f.)

³⁷³ Wohl zum ersten Mal in der Geschichte des Serienmörderfilms wird hier das Telefon als Kontaktmedium zwischen Täter und Polizei inszeniert.

tet euthanastische Gründe für die Morde³⁷⁴: „Er ist ein großer Mann. Ein außergewöhnliches Wesen. [...] Ich werfe ihm nur vor, dass er mit Dolch und Schnur arbeitet, statt mit Maschinengewehr und Dynamit. [...] Was mich fasziniert, ist das Prinzip der Serie.“ (0:39:10)



Die ‚Gesichtslosigkeit‘ bzw. der *Jedermann*-Effekt des Serienmörders werden in L'ASSASSIN nicht mehr nur – wie im Flaneur-Motiv von Langs M – EINE STADT SUCHT EINEN MÖRDER – behauptet, sondern gleich *mitinszeniert*: Der Drahtpuppenmacher Colin, der ebenfalls zum Kreis der verdächtig(t)en Bewohner des Hauses Nr. 21 zählt, stellt gesichtslose „Mörder-Puppen“ (Abb. 4.1.8) her und begründet dies dem ermittelnden Kommissar wie folgt:

„Eines Morgens, beim Zeitungslesen, hatte ich eine Idee: Der Mörder ohne Gesicht! Ich würde Durand-Puppen machen. Mit einer Holzkugel anstelle des Gesichts. Die Kunden wollten erst, dass ich ein Fragezeichen draufmale. Aber das war mir zu deutlich. Diese Leere ist auf andere Weise bedeutungsvoll. Man kann alles darin lesen.“ (0:29:30)

Das Fragezeichen, das Colin auf das leere Gesicht zu malen ablehnt, wäre Anlass für den Detektionsprozess gewesen – für ein noch auszufüllendes Gesicht, das am Ende der Ermittlungen das des Täters ist.³⁷⁵ Indem er das Gesicht jedoch vollständig fortlässt, weist er bereits auf das hinter dem Serienmord liegende Phänomen des *Jedermanns* hin, das auch den außerfilmischen Diskurs um diesen Verbrechertyp kennzeichnet. Der Kriminalist Stephan Harbort ‚beschreibt‘ den Serienmörder dementsprechend: „Tatsächlich haben Serientäter viele Gesichter. Sie sind polizeibekannte Kriminelle, vielfach aber auch unbescholtene Bürger: Klempner, Maurer, Schlosser, Hausfrauen, Taxifahrer, Polizeibeamte, Soldaten, Ärzte – Serienkiller wie

³⁷⁴ Nicht nur hierin besitzt L'ASSASSIN Ähnlichkeit zum zwei Jahre später in den USA entstandenen ARSENIC AND OLD LACE. Auch die komödiantische Inszenierung und schließlich die kammerpielartige *Mise en scène* des gesamten zweiten Teils von L'ASSASSIN finden sich in Capras Film wieder. (Vgl. Kap. 4.1.9.)

³⁷⁵ Dieses den Detektionsprozess als ‚hermeneutische Textarbeit‘ ausweisende Beschriften eines leeren Gesichts mit einem „?“ findet sich auch im weiteren Verlauf der Serienmörderfilm-Geschichte wieder, etwa in Fritz Langs WHILE THE CITY SLEEPS (USA 1956) oder in David Wickes Fernsehfilm JACK THE RIPPER (GB 1988).

du und ich. Jedermänner.“³⁷⁶ In der Puppen-Szene findet sich bereits eine Ästhetisierung dieses Topos, die kurz darauf in einem Gruppenverhör fortgesetzt wird.

Zu den verdächtig(t)en Bewohnern zählt nämlich ebenfalls eine Krimiautorin, die während der Befragung auf die Idee kommt, einen Roman über den Mörder zu schreiben. Den Plot, den sie den versammelten Zuhörern erzählt, greift sie dabei minutiös aus der Erzählung von L'ASSASSIN heraus. Sie beschreibt sogar Szenen, die erst noch stattfinden werden und Momente (wie etwa dass sich der Kommissar als Priester verkleidet in die Pension einquartiert hat, um verdeckt ermitteln zu können), von denen sie gar nichts wissen kann. Da der bzw. die Mörder aber ebenfalls anwesend sind, wird der Autorin ihre kreative Luzidität schließlich zum Verhängnis. Die Tatsache, dass die fiktive Autorin hier denselben Stoff entwickelt wie das Drehbuch des Films, in welchem sie vorkommt, wirkt – durch das Verfahren der Metalepse – über das komische Moment hinaus authentisierend und verleiht dem Film ein selbstreflexives Moment (vgl. DOCTOR X, Kap. 4.1.5).³⁷⁷

L'ASSASSIN wirkt zunächst wie ein klassischer *Whodunnit*, bei dem der Zuschauer den Täter zusammen mit dem ermittelnden Kommissar Wes ‚erraten‘ soll. Dieses Prinzip wird bereits durch die am Anfang des Films eingesetzte „atmosphärisch noir, first-person photography“³⁷⁸ etabliert, zugleich aber karikiert: Der Zuschauer sieht die Tat mit den Augen des Täters – ist mithin der Täter selbst – soll diesen dann jedoch ermitteln. Dass die *Whodunnit*-Narration allenfalls ein Vorwand ist, zeigt sich am Ende der Detektion: Es sind drei Täter, deren Morde nicht etwa einer Psychopathologie, sondern vielmehr einem langjährig ausgetüftelten Plan folgen. Insofern werden die drei Männer dann auch nicht als Verbrecher, sondern vielmehr als Künstler inszeniert und vom Kommissar auch so bezeichnet:

„In Wahrheit sind Sie keine Kriminellen. Schade, dass so ein Meisterwerk wie das Ihre unbekannt bleibt, denn ich bin gleichzeitig Ihr erster und letzter Bewunderer.“ (1:17:00)

Der Narzissmus der Künstler – einerseits: wer sich den genialen Mordplan zuerst erdacht hat, andererseits: wie die Welt ohne Zeugen von ihrem Werk erfahren kann – ist es schließlich, der sie an die Polizei ausliefert. In dieser komischen Wendung des Falls ist L'ASSASSIN abermals Capras ARSENIC AND OLD LACE ähnlich, der sein mordendes Tantenpärchen ebenso mit freudiger Erwartung in die Arme der Polizei treibt.

³⁷⁶ Harbort 2005, S. 7.

³⁷⁷ Diese Szene kommt in der literarischen Vorlage zwar nicht vor, dafür gibt es jedoch eine andere sehr auffällige Metalepse: Kurz bevor der Inspektor den Täter entlarvt, schiebt der Autor einen ‚Kasten‘ in die Erzählung ein, in welchem er seine Leser direkt anspricht: „Für den Leser, der den Täter noch nicht gefunden hat. Ellery Queen, Hugh Austin und verschiedene andere amerikanische Kriminalschriftsteller haben die Angewohnheit, ihre Leser ‚zu einem geistigen Zweikampf‘ herauszufordern (Hugh Austin *dixit*) und ihnen Gelegenheit gegeben, die Lösung der in ihren Werken dargelegten Probleme selbst zu finden. Ausnahmsweise schien es mir amüsant, diese Methode selbst einmal auszuprobieren. Somit sei in Klammern gesagt: ‚Jetzt kennen Sie alle Umstände, die zur Entdeckung der Wahrheit führen könnten.‘ ‚Mehr noch! Diese steht ohne Einschränkung an verschiedenen Stellen des Buches.‘ ‚Sind Sie ein guter Detektiv?‘ ‚Sie sind an der Reihe!‘“ (Steeman 1969, 134) Nach diesem Einschub beginnt das Kapitel, in dem der Fall gelöst wird. An dessen Ende findet sich ein abermaliger Einschub des Autors, in dem er nachfragt, ob der Leser den Mörder denn schon gefunden habe (vgl. Steeman 1969, S. 139). Das Prinzip des *Whodunnit* wird hier nicht etwa bloß ausformuliert, sondern durch den ironischen Stil und die rhetorischen Fragen am Ende regelrecht persifliert.

³⁷⁸ Howard 1994, S. 191.

4.1.9 Mercy-Killing – ARSENIC AND OLD LACE (USA 1944)

Dieser Diskurs wird auch in der elf Jahre später erschienenen „anything goes, rip-roaring comedy about murder“³⁷⁹, wie Frank Capra seinen Film ARSENIC AND OLD LACE (USA 1944) paraphrasiert, geführt. Die Serienmord-Erzählung(en)³⁸⁰ sind abermals eingebettet in das Genre der Komödie. Der Bestseller-Autor Mortimer Brewster entdeckt, dass seine beiden Tanten, bei denen er aufgewachsen ist, alleinstehende ältere Herren aus Mitleid mit Arsen vergiften und im Keller ihres Hauses feierlich bestatten. Zudem taucht auch Mortimers verfeindeter Bruder, ein gewalttätiger Mehrfachmörder, unerwartet im Haus der Tanten auf.

Über die kriminalhistorische Vorlage des ursprünglich von Joseph O. Kesselring als Broadway-Stück veröffentlichten ARSENIC AND OLD LACE (Uraufführung: 1941) existieren zahlreiche Spekulationen³⁸¹. In diesen Versuchen zeigt sich bereits sehr deutlich, dass die Rezeption stets bemüht ist, die/eine Wahrheit hinter der Fiktion zu lokalisieren und dass ein Wunsch nach Authentizität besteht, der sich aus den subtilsten Andeutungen und Motivähnlichkeiten zwischen Film und Kriminalgeschichte zu speisen imstande ist.

Der Topos des „wahnsinnigen Mörders“ wird für den Protagonisten wie den Zuschauer in ARSENIC AND OLD LACE also allgegenwärtig. Und mehr als einmal vermutet Mortimer Brewster – um seinen eigenen Verstand fürchtend –, dass dieser Wahnsinn vererbbar sein könnte – immerhin ist schon der allererste Brewster, der mit der Mayflower nach Amerika kam, dafür berühmt geworden, dass er Indianer skalpiert hatte (1:19:26). Damit schlägt der Film eine weitere Erklärungsvariante der in SUPERNATURAL angerissenen „epidemic of similar crimes“ vor: *genetische Prädisposition*.

Dass gerade die Tanten aus euthanastischen Gründen Männer ermorden, forciert diesen ‚Gen‘-Diskurs und lässt den Film darüber hinaus zu einer bitteren Persiflage der nazistischen Eugenik des „Dritten Reichs“³⁸² werden: Als Mortimer den beiden Damen zu erklären versucht, dass sie nicht nur gegen das *Gesetz* verstoßen, sondern auch *moralisch falsch* handeln, erntet er nur Unverständnis von ihnen: „Look: you can’t do things like that. Now, I don’t

³⁷⁹ Capra 1997, S. 311.

³⁸⁰ In ARSENIC AND OLD LACE treffen zwei verschiedene Serienmörder-Erzählungen aufeinander: die des Bruders von Mortimer Brewster und die der Männer mordenden Tanten. Sowohl Jonathan als auch die Tanten haben zwölf Menschen auf dem Gewissen – es kommt zu einem regelrechten ‚body count‘ zwischen den Dreien, wobei beide Parteien darum wetteifern, wer mehr Menschen ermordet hat. (1:15:34)

³⁸¹ Das Online-Lexikon *Wikipedia* vermutet hinter der Erzählung die Taten der Rumänin Vera Renczi, die „um die Jahrhundertwende“ (Murakami/Murakami 2001, S. 149) 35 Männer mit Arsen vergiftet und in ihrem Keller beerdigt hat. (Vgl. http://en.wikipedia.org/wiki/Vera_Renczi – Abrufdatum: 18.02.2008.) Andere Spekulationen verweisen auf dem Fall der Wardlow-Schwester, die zwischen 1900 und 1909 in New Jersey mehrere Menschen ermordet haben und wie die ‚schwarzen Witwen‘ aus ARSENIC AND OLD LACE in Schwarz aufgetreten sind und schließlich in die Psychiatrie eingeliefert wurden. (Vgl. <http://genforum.genealogy.com/wardlow/messages/35.html> – Abrufdatum 18.02.2008. Bei dieser Seite handelt es sich um eine Genealogie der Familie Wardlow.) Über diese beiden Fälle hinaus existieren noch weitere Versuche, die Dramen-/Film-Erzählung auf eine kriminalhistorische Basis zu stellen, etwa ein Vergleich mit dem Amy-Gilligan-Fall: Gilligan betrieb um die Jahrhundertwende eine Pension für ältere Herren, die ihr als Miete ihre Pension abtraten. Die Herbergsmutter vergiftete daraufhin ihre Opfer (später auch Frauen) mit Arsen.

³⁸² Capra, der kurz nach den Dreharbeiten zum Kriegsdienst gegen Deutschland einberufen wurde (mit den Einspielergebnissen aus ARSENIC AND OLD LACE sicherte er nach eigenen Angaben das Einkommen seiner Familie während seiner Abwesenheit), kam 1941 zu Ohren, dass Adolf Hitler seinen Film IT HAPPENED ONE NIGHT (1941) zu einem seiner Lieblingsfilme zählte: „I was shocked and started to analyze it, but I gave it up. But I resent it like the devil.“ (Frank Capra zit. n. McBride 1992, S. 443). Ab 1943 reagiert Capra unter anderem mit den propagandistischen Kriegsfilm PRELUDE TO WAR (1943), THE BATTLE OF RUSSIA (1943), THE NAZI STRIKE (1943), DEVIDE AND CONQUER (1943), THE BATTLE OF BRITAIN (1943) und TUNISIAN VICTORY (1944) auf Hitlers Geschmacksäußerung.

know how I can explain it to you. But it's not only against the law. It's wrong.“ (0:34:20)³⁸³
 Sie bestehen jedoch darauf, dass sie nichts Unrechtes, sondern im Gegenteil Gutes tun: „What we've been doing is a mercy.“ (1:16:00)

Neben den *eugenischen* schwingen aber ebenso *xenophobische* Motive bei den Tanten mit und erhärten eine faschismuskritische Lesart des Films. Die Tanten reagieren äußerst misstrauisch gegenüber Fremden: „Abby has a disturbing tendency to disparage ‚foreigners‘, and she says she is happy to go to mental institution at the end because the neighborhood has ‚changed‘.“³⁸⁴ Selbst den Leichnam des Mannes mit dem fremdländisch klingenden Namen Mr. Spinalzo wollen die Brewster-Tanten nicht beerdigen. Ihre Aussage „We won't have buried any strangers in our cellar“ (1:14:35) bekommt damit eine zusätzliche Konnotation.

Zwar konstatiert ARSENIC AND OLD LACE, dass Vererbbarkeit devianten Verhaltens durchaus möglich ist (Mortimer erfährt kurz vor Schluss des Films, dass er adoptiert ist, das ‚Verbrecher-Gen‘ also doch nicht in sich trägt und damit die Hochzeit mit seiner bereits geheiligten Frau ‚vollziehen‘ kann), verurteilt aber sozial-politische Konsequenzen aus dieser Erkenntnis als „wrong“ (0:34:29). Capra verschränkt hier das fiktive Motiv des Serienmords mit dem real-politischen Rassenwahn der Nationalsozialisten – in das komödiantische Korsett gekleidet wird daraus eine sarkastische politische Parabel.

Tradiertes Motivinventar: Schatten, Messer, Treppen, Peter Lorre



Abb. 4.1.9a: ARSENIC AND OLD LACE
(1:22:17)



Abb. 4.1.9b: ARSENIC AND OLD LACE
(1:31:18)

In ARSENIC AND OLD LACE werden abermals *weibliche* Serienmörder in den Mittelpunkt der Erzählung gestellt. Doch sind es hier Frauen, die nicht mit dem Nimbus des ‚Männer mordenden Vamps‘ belegt sind: zwei mütterliche alte Damen. Der Capra-Biograf Joseph McBride sieht in der Mutterrolle der Tanten gegenüber Mortimer ein biografisches Motiv:

„There may have been a subconscious cause for Capra's attraction to Arsenic and Old Lace: making the film may have been his way of trying to work out his complex emotions about his mother – who died on May 23 at the age of eighty-one, shortly before he decided to make it – and his way of expressing his compulsive need to escape from his family [...] Like Aunt Abby and Aunt Marthy, Ca-

³⁸³ Diese Belehrung Brewsters wird in der 1957er Synchronfassung noch mit „gefährlich“ und erst in der 1962er Fassung als (moralisch) „falsch“ übersetzt. Insgesamt ist die erste Synchronfassung oberflächlicher, was die moralische Thematisierung der Morde angeht.

³⁸⁴ McBride 1992, S. 447.

pra's mother was a woman with many obviously respectable qualities, a lovable figure to people who did not know her well, but a ,hard woman' to her family and a figure of terror to her son Frank, who called the house in which he grew up ,a house of pain.' [...] The giddy, out-of-control tone of *Arsenic and Old Lace*, with its feeling of helplessness and abandon in the face of irrational impulses toward sex and violence, its mockery of death, and its ultimate sense of catharsis, is a dark celebration, perhaps, of Capra's feeling of release from his mother and from his family, and his exorcism of the guilt stemming from that forbidden feeling.³⁸⁵

Ungeachtet der biografistischen Problematik zeigt sich in der Argumentation McBrides die ,enge Verwandtschaft' zwischen dem Mutter- und Serienmörder-Motiv, wie es sich in der Geschichte des Genres schon wenigen Jahre später und ab dann immer wieder findet.³⁸⁶ Der Interpret folgt mit seiner Deutung also auch einem genretypologischen Topos. Die Mütter männlicher Serienmörder werden schon im klassischen Serienmörderfilm (vgl. die Ausführungen zu *THE SPIRAL STAIRCASE* in Kap. 4.2.1 oder *WHILE THE CITY SLEEPS* in Kap. 4.2.7) immer wieder mit der Motivation des Täters eingeführt und damit oftmals ein psychoanalytisches Erklärungsmodell für die Taten favorisiert. Die Psychoanalyse als tiefenpsychologisches hermeneutisches Verfahren findet hier ,Begründungszusammenhänge' wo vormals kein rational(isierend)es Moment auszumachen war: Die familiäre Situation produziert den Serienmörder. Die Mehrzahl der Serienmörderfilme schildern ihre Täter als Opfer und/oder Angehörige solcher familiären Situationen, wie sich im weiteren Verlauf der Diskussion zeigen wird.

ARSENIC AND OLD LACE instrumentalisiert, wie viele darauf folgende Serienmörderfilme der klassischen Phase, das Serienmordmotiv als politische Parabel und setzt damit bereits ein Verständnis bei seinem Publikum voraus, welches in der Lage ist, unter die Oberfläche der Mord-Erzählung zu blicken. Der komödiantische Rahmen mit seinen überspitzten Situationen dürfte diesen Zugang erleichtert haben – wenn auch hier die Zensur die Veröffentlichung des Films verzögerte, weil sie – wohl wegen des ironischen Umgangs mit dem Thema ,Euthanasie' – Sorge trug, „that mentally retarded people would find the film repulsive and might suffer.“³⁸⁷

Der Film selbst scheint hingegen vollkommen auf die Genrekompetenz seiner Zuschauer zu bauen (auch indem er sich der tradierten Ikonografie bedient, vgl. Abb. 4.1.9a+b) und sie für seine Doppeldeutigkeiten auszunutzen: Dies zeigt sich sowohl in der Wahl der Schauspieler³⁸⁸, die allein auf Grund ihrer vorherigen Mörder- und Monsterrollen zu Ruhm gelangt waren, als auch in der ironischen Verdopplung der Zuschauersituation in der Handlung.

³⁸⁵ McBride 1992, S. 446ff.

³⁸⁶ Pointiert amalgamiert John Waters die Themen in seinem Serienmörderfilm *SERIAL MOM* (USA 1994).

³⁸⁷ Wolfe 1987, S. 136. Auch in Deutschland existiert der Film in zwei verschiedenen langen Fassungen (von 1957 und 1962), die sich neben der Tatsache, dass darin zwei Minuten fehlen auch durch sinnentstellende (bzw. *entschärfende*) Synchronisation vom Original unterscheiden.

³⁸⁸ Peter Lorre, der 1931 in *M – MINE STADT SUCHT EINEN MÖRDER* als Serienmörder debütierte, spielt in *ARSENIC AND OLD LACE* den *deutschen* Arzt „Dr. Einstein“, der Jonathan Brewster für dessen Morde medizinische Beihilfe leistet. Zudem war das Produzenten-Team bemüht, Boris Karloff (der die bekanntesten Filmbösewichte des amerikanischen Kinos der 1930er gespielt hatte) als Darsteller von Mortimer Brewsters bösem Bruder Jonathan zu engagieren. Als dieser die Rolle ablehnte, half man sich mit einem Fake: „Capra decided to use Raymond Massey [...] in Karloff-like makeup“. (McBride 1992, S. 445). Dieser Fake wird im Film sogar mehrfach thematisiert, indem Jonathan mit einem „Filmmonster“, das die Tanten im Kino gesehen haben (und für dessen Verbot sie sich im Übrigen aussprechen, 0:22:17), verglichen wird und von der Polizei sogar auf dem Fahndungsplakat mit „Frankenstein“ (gemeint ist das Monster Frankensteins, in James Whales gleichnamigem Film von Boris Karloff gespielt) verglichen wird.

So sitzt in einer zentralen Sequenz der berühmte Theater-Kritiker Mortimer Brewster auf einem Stuhl und beschreibt ein Stück, das er vor kurzem gesehen hat. Dabei berichtet er belustigt von den Stereotypen nach denen dort ein Mord inszeniert wurde. Als er beschreibt, wie sich das Opfer auf einem Stuhl niederlässt und der Mörder sich von hinten anschleicht (Abb. 4.1.9c), um es mit einer Gardinenschnur zu fesseln, nähert sich von hinten Mortimers Bruder Jonathan mit Mordabsichten, greift – wie es Mortimer im selben Augenblick schildert – von den Worten seines Bruders inspiriert, wirklich nach einer Gardinenschnur und fesselt den verduzt guckenden Kritiker damit, der noch kurz zuvor monierte „Don’t you see, Brother Heidelberg [Mortimer verwechselt hier den Namen Dr. Einsteins mit dessen kurz zuvor genannten Studienort, S. H.], in a play or even in a movie for that matter a fellow never sees or hears anything.“ (1:26:00)



Hier kommentieren sich Kunst und Kritik – abermals in selbstreflexiver Verschränkung – gegenseitig. Diese ironische Verdopplung sowohl bewusst gemachter Handlungsklischees als auch der ‚Anstiftungsfunktion‘ von Kunst wird sich später in Wes Cravens *Meta-Slasher*-Film *SCREAM* (1996) wiederholen.

4.2 Die klassische Phase: Exil und Politik (1945-1959)

Der Umbruch von der frühen in die klassische Phase des Films ist bestimmt durch das weltpolitische Geschehen: Der Zweite Weltkrieg ist beendet und die aus Europa in die künstlerische, zumeist amerikanische Diaspora geflohenen Regisseure geraten in die ideologischen Mühlen des beginnenden Kalten Krieges. Durch die Kommunistenverfolgung der McCarthy-Ära zu Verdächtigten geworden, beginnen die Filmschaffenden das Motiv des Serienmordes für politische Botschaften zu instrumentalisieren. Zuerst als Abrechnung mit dem nazistischen System, dann als Anklage gegen die politische Verfolgung von Künstlern entstehen Filme, die die moralisch eindeutigen Positionen früherer Werke hinterfragen, und in denen Täter und Ermittler zusehends ununterscheidbarer werden.

Seine Manifestation findet diese Figurentypisierung in der schwarzen Serie, dem *Film noir*. Formalästhetisch im Wesentlichen beeinflusst durch das Weimarer Kino werden die frühesten Vertreter der Kriminalfilme, die zu diesem ästhetischen Programm gerechnet werden, neben US-amerikanischen Regisseuren wie Jon Huston oder Billy Wilder vor allem von europäischstämmigen Exil-Regisseuren wie Otto Preminger, Fritz Lang oder Robert Siodmak gedreht. Das im frühen Serienmörderfilm entwickelte Motivinventar fügt sich nahtlos in die Ästhetik des *Film noir* ein: Die Schatten und zwielichtigen Orte, die sexualisierten Erzählungen und nicht zuletzt die ambivalenten Heldenfiguren³⁸⁹ finden sich in der schwarzen Serie wieder.

War der frühe Serienmörderfilm vor allem durch die Exploration filmtechnischer Neuerungen bestimmt, so verlagern die Filme der klassischen Phase bis auf wenige Ausnahmen ihren Fokus auf die Plots. Das Motivinventar hat sich soweit stabilisiert und tradiert, dass die Filme intertextuell und elliptisch erzählen können und auf ein Publikum stoßen, das diese Narrationen nachvollziehen kann. Die sich in dieser Phase herauskristallisierende Genrehaftigkeit wird auch dadurch erreicht, dass einzelne Regisseure, wie Robert Siodmak (*PIÈGES*, *THE SPIRAL STAIRCASE*, *PHANTOM LADY*, *NACHTS, WENN DER TEUFEL KAM*) und Fritz Lang (*M – EINE STADT SUCHT EINEN MÖRDER*, *WHILE THE CITY SLEEPS*) ihre Serienmörderfilmografien ergänzen. Später schließen sich ihnen Alfred Hitchcock (*THE LODGER*, *PSYCHO*, *FRENZY*) und Richard Fleischer (*FOLLOW ME QUIETLY*, *BLIND TERROR*, *THE BOSTON STRANGLER*, *10 RILLINGTON PLACE*) an. Und auch auf der anderen Seite der Kamera etabliert sich das Personal: Boris Karloff, Vincent Price und George Sanders werden zu bekannten Darstellern im Serienmörderfilm.

Zwischen 1945 und 1960 setzt sich auch eine Besonderheit des frühen Serienmörderfilms fort, die in der Folgezeit immer deutlicheres diskursives Potenzial entwickelt: Nicht nur die Ermittlerfigur wird von nun an ambivalenter gezeichnet, auch der Serientäter verliert seinen Nimbus als Monster zusehends zugunsten einer psychologisch komplexer gezeichneten Persönlichkeit. Die Psychoanalyse, die in frühen amerikanischen Produktionen wie *SUPERNATURAL* oder *DOCTOR X* bereits zur Erklärung des Phänomens herangezogen wurde, wird nun noch intensi-

³⁸⁹ Der Detektiv „tritt das Erbe des Mörders an, wird selbst auf der Jagd nach dem Täter zu einem Unberechenbaren und hat schließlich auch nur Erfolg, wo er sich vom Stetigen und Gewöhnlichen der Verhältnisse abwendet“ (Wetzel 1986, S. 342), schreibt Michael Wetzel und markiert diese Ambivalenz damit sehr treffsicher.

ver dazu genutzt, den Serienmörderfilm zu einem ‚verstehenden Genre‘³⁹⁰ werden zu lassen. Beiträge wie *THE SNIPER* oder *WHILE THE CITY SLEEPS* oder *THE SPIRAL STAIRCASE* sprechen sich dafür aus, den Mörder auch als Opfer zu sehen.

4.2.1 Mutter/Blick – *THE SPIRAL STAIRCASE* (USA 1947, Robert Siodmak)

Nach seiner Flucht im Sommer 1939 von Frankreich in die USA beginnt Robert Siodmaks produktivste Phase. Bis zu seiner Rückkehr nach Europa im Jahre 1951 dreht er über zwanzig Filme in Hollywood, darunter auch *THE SPIRAL STAIRCASE* (dt. *DIE WENDELSTREPPEN*, USA 1947), welcher nicht nur eines der Initialwerke des *Film noir* ist, sondern sogar zu den „Vorbildern des Psychothrillers“³⁹¹ gezählt wird. Das Drehbuch des Films basiert auf der 1933 veröffentlichten Erzählung *Some must watch* der Londoner Krimiautorin Ethel Lina White – ein Titel, der an den Schlusssatz von Langs *M – EINE STADT SUCHT EINEN MÖRDER* erinnert, jedoch hier mit Betonung auf dem „must“ doppeldeutig zu verstehen ist. Bevor Siodmak ins Gespräch kam, sollte Fritz Lang, dann sogar Alfred Hitchcock den Stoff, mit dem Produzent David Selznik größere Projekte wie *SPELLBOUND* (USA 1945) zu finanzieren hoffte, umsetzen.³⁹²

Es hatte sich in Hollywood also bereits eine Gruppe von Regisseuren etabliert³⁹³, die auf Thriller-Stoffe spezialisiert war. Dass die Wahl für *THE SPIRAL STAIRCASE* auf Robert Siodmak gefallen ist, mag einerseits an dessen Erfahrung mit dem Sujet Serienmord gelegen haben, zeigt aber andererseits auch, dass man dessen „sehr deutsches, vom Expressionismus der Weimarer Republik noch deutlich geprägtes Kino“³⁹⁴ als ideale Ausgangsbasis für ein solches Projekt ansah. Siodmak verbindet in *THE SPIRAL STAIRCASE* zudem den „Hitchcock-Stil“³⁹⁵ des *Suspense*-Thrillers mit einer sehr analytischen Perspektive auf die amerikanische Gesellschaft und vor allem die amerikanische Filmideologie: „Ihr kennt ‚das Amerikanische‘ schon so gut, daß ihr es gar nicht mehr seht. Aber ich sehe sogar noch die Coca-Cola-Schilder.“³⁹⁶

In *THE SPIRAL STAIRCASE* findet eine bemerkenswerte und für den Serienmörderfilm nachhaltige Veränderung der Figurentypen und situativen Kontexte statt. Der Handlungs- und damit hauptsächlich Tatort des Geschehens ist in einem Haus angesiedelt. Das Serienmord-Phänomen wird gekoppelt an die Genealogie und den „Mikrokosmos einer angesehenen bürgerlichen Familie“³⁹⁷ – ist also eine „Familiengeschichte“ im doppelten Sinn: Der Mörder leidet unter der Zwangsvorstellung, ‚alles Schwache und Unvollkommene‘ töten zu müssen, weil er von seinem früh verstorbenen Vater ebenfalls als schwach abgelehnt wurde. „Das Bö-

³⁹⁰ Ich benutze den Begriff in Anlehnung an die ‚verstehende Soziologie‘ nach Max Weber, der die Disziplin von der rein empirischen Wissenschaft zu einer deutend verstehenden umdefiniert hat. ‚Verstehende Serienmörderfilme‘ verfahren analog dazu, indem sie ihre Ästhetiken von der bloßen Tatbeschreibung hin zur Evokation eines tieferen Verständnisses beim Zuschauer wandeln.

³⁹¹ Juhnke 2001, S. 32. Siegfried Kracauer geht sogar soweit, *THE SPIRAL STAIRCASE* zu jenen Filmen zu zählen, die für „Hollywoods Greuelfilme“ (Kracauer 2004, S. 369ff.) stehen und deren zynische Erzählhaltung vornehmlich aus der Erfahrung der deutschen Exilregisseure in die USA importiert wurde. (Vgl. Schmid 1993, S. 137.)

³⁹² Vgl. Greco 1996, S. 154-157.

³⁹³ zwischen denen rege Konkurrenz herrschte, wie sich aus den recht feindseligen Aussagen Siodmaks gegenüber Hitchcock ablesen lässt. (Vgl. Blumenberg 1980, S. 13.)

³⁹⁴ Blumenberg 1980, S. 8.

³⁹⁵ Blumenberg 1980, S. 13.

³⁹⁶ Robert Siodmak zit. n. Blumenberg 1980, S. 9f.

³⁹⁷ Blumenberg 1980, S. 12.

se [...] kommt aus dem Inneren selbst³⁹⁸, aus dem Schoß der Familie und richtet sich (vor allem) gegen diese.

Der Mörder, (Biologie-)Professor Warren, lebt zusammen mit seinem Halbbruder Stephen (der zu Besuch aus Europa gekommen ist), seiner ehemaligen Verlobten Blanche und seiner kranken Mutter in einer Villa. Das stumme Hausmädchen Helen, eine alkoholkrankte Köchin, deren Mann und eine Krankenschwester befinden sich als Bedienstete ebenfalls dort. Die Mutter ist zwar wegen ihrer Krankheit ans Bett gefesselt, übt aber dennoch als Matriarchin³⁹⁹ Macht über alle Hausbewohner – insbesondere ihre Söhne – aus. Die Konstellation aus (über)mächtiger Mutter, die in *THE SPIRAL STAIRCASE* tatsächlich übersinnliche Fähigkeiten zu besitzen scheint/vorgibt, und einem durch die Familiengeschichte wahnsinnig gewordenen Sohn bildet das Grundschema der Erzählung.

Das Haus selbst, in welchem sich die Titel gebende Wendeltreppe befindet, wird in der Sekundärliteratur zum Film allegorisch verstanden: „the interior of the house is a metaphor for the murderer’s deranged psyche“, schreibt Joseph Greco und verweist damit auf die Bedeutung des Handlungsschauplatzes für den Film. Die Parallelisierung von *Haus* und *Psyche* als ein in der vulgärpsychologischen⁴⁰⁰ Traumdeutung gängiges Klischee⁴⁰¹ wird hier auf die Interpretation des Films übertragen – das deviante Verhalten des Täters also aus seinem situativen Kontext heraus gedeutet. Mit dieser allegorisierenden Lesart korrespondiert auch der Einsatz von *Suspense*-Szenen, wie etwa der ‚Flucht‘ Helens während eines Gewitters in das Haus:

In einer etwa einminütigen Sequenz (0:12:17-0:13:18) wird die junge Frau gezeigt und jemand, der sie aus kurzer Entfernung, hinter einem Baum versteckt, beobachtet. Da der Regen Helen überrascht hat, beeilt sie sich, das Haus zu erreichen. Sie holt ihren Schlüssel hervor, dieser fällt ihr jedoch aus der Hand in eine Schlammputze. Nach kurzem Suchen findet sie ihn, läuft zum Haus und betritt es. Dabei benutzt sie den Schlüssel jedoch nicht.⁴⁰² Die Sequenz wird in abwechselnden Weit-, Halbnah-, Nah- und Großaufnahmen und aus verschiedenen Winkeln (Draufsicht, leichte Obersicht, Frontalsicht) präsentiert. Einstellungsgröße und -winkel werden dabei so eingesetzt, dass die Flucht der Frau zeitlich ‚gedehnt‘ erscheint: Wird sie in der einen Einstellung aus der Nähe laufend gezeigt, so präsentiert sie die darauf

³⁹⁸ Schwab 1998, S. 204.

³⁹⁹ Vgl. Greco 1996, S. 156.

⁴⁰⁰ In der Traumdeutung liefert Freud einen Grundstein dieser Analogiebildung: „Der menschliche Leib wird von der Traumphantasie als Haus vorgestellt.“ (Freud 1961a, S. 230.) Die Motivverknüpfung von Haus und Psyche wird daher auch immer wieder als Bezug auf die Psychoanalyse gelesen (wenngleich Freud sich in seiner Traumdeutung stets gegen eindeutige Traumsymboliken ausgesprochen hat) und ist bis heute produktiv. (Vgl. Hirsch 2006.)

⁴⁰¹ Die Analyse von Träumen gehört seit der Antike zu den „Existenztechniken“. (Foucault 1997, S. 11.) Schon 2000 v. Chr. existierten daher bei den Ägyptern hieratische Traumbücher, die Gegenständen des Traums symbolische Bedeutung zuschreiben und den Menschen als Anleitung dienen, Träume zu entschlüsseln. Lexika wie Klausbernd Vollmars *Handbuch der Traum-Symbole* (Vollmar 2003) kolportieren etwa die Traumotive „Dach/Dachboden“ häufig mit „Kopf/Intellektualität/verdrängten Gedanken“ bzw. „Keller“ mit dem „Unbewussten/Verdrängten“ (vgl. Vollmar 2003, S. 68 und 157). Solche Motive wurden und werden in Traumlexika immer wieder tradiert und gehen auf diese Weise in das kulturelle Bewusstsein ein. Man begegnet ihnen daher auch in der Kunstproduktion: Weitere Bedeutungsebenen werden über solche Symbole in das Werk eingeschrieben und von der Kritik auch wieder herausgelesen. Nicht wenige Filmkritiken und -interpretationen deuten Filme über deren Traumsymbolfundus. Der symbolischen Übertragung von ‚Haus‘ zu ‚Kopf‘ in *LURED* folgt auch Greco, wenn er schreibt, dass die Eingangssequenz eine Frau zeige, die die Wendeltreppe hinabsteigt, welche einer „Ohrmuschel“ ähnele. (Vgl. Greco 1996, S. 158.)

⁴⁰² „she does not unlock the door with a key.“ (Greco 1996, S. 163.)

folgenden Einstellung aus größerer Distanz, wie sie von der Kamera weg oder auf diese zu läuft:

„Siodmak uses this high-angle crane shot, a complicated set up, along with shots of Helen running to the house, filmed at different angles, to add suspense. The inventiveness of the sequence is in the way Siodmak edits the shots, cutting on movement to suggest a progression that is fluid, as in a tricking shot, yet purposely protracted, a disorienting effect common to German expressionism. The effect is achieved by filming Helen's running to the house several times at different angles and combining these various shots in a manner to suggest the girl is covering the same distance again and again.“⁴⁰³

Der Eindruck des ‚Nicht-Vorwärts-Kommens‘ verbunden mit der auffälligen visuellen Betonung des verlorenen Schlüssels (die einzige Großaufnahme der Sequenz zeigt ihn in der Hand der Frau, nachdem sie ihn aus der Pfütze gefischt hat), welcher dann überhaupt keine Funktion erfüllt, legen auch in dieser Sequenz den Eindruck der ‚Taumerfahrung‘ nahe.⁴⁰⁴ In die Sprache der Traumlexika übersetzt hieße dies: Die Flucht steht für eine ‚Verdrängung, bes. wenn man die Auseinandersetzung mit dem eigenen Schatten (unbekannte Gedanken und unbewußte Gefühle) scheut [...]. Wenn man sich auf der Flucht befindet, dann sucht man etwas.“⁴⁰⁵ Das ‚Nicht-Vorwärts-Kommen‘, also die ‚Lähmung‘ soll auf eine ‚wirkliche Behinderung bzw. Lähmung des geistigen oder seelischen Bereichs‘⁴⁰⁶ deuten und ein ‚Ruhebedürfnis‘ ausdrücken. Der Schlüssel ‚symbolisiert das Verfügungsrecht und die Autonomie [...] schließen bedeutet Geschlechtsverkehr [...] einen Schlüssel zu verlieren, ist negativ.“⁴⁰⁷

Die Vagheit dieser Symbol-Bedeutungen lässt es ohne Probleme zu, sie als Vorausdeutung für die manifeste Filmhandlung zu interpretieren. Die Verwendung derartig symbolisch aufgeladener Motive zeugt bereits davon, dass sich im Serienmörderfilm ein festes Motivinventar entwickelt, das an das Referenzwissen des Zuschauers appelliert und mit ihm in den Diskurs über die ‚Lesbarkeit‘ der Bilder tritt. Auf der Basis vertrauter Motive ist es dem Film möglich, neue Motive, wie das der Übermutter oder des familiären Konfliktes als Ausgangspunkt der Täter-Psychose einzuführen. Diese neuen Motive können in die allegorisierende Interpretation inkorporiert werden.

Die sehr deutliche Symbolhaftigkeit seiner Bilder nutzt *THE SPIRAL STAIRCASE* darüber hinaus dazu, Reflexionen über sich selbst als Film und das Filmschauen anzustellen. Die Selbstreflexivität findet sich zum einen in dem zentralen Motiv des ‚Blickens‘. Das Sehen und Beobachtetwerden wird thematisiert, etwa als die Krankenschwester von der bettlägerigen Mutter sagt: „Ich finde sie richtig unheimlich. Ich habe das Gefühl, dass sie einen immerfort beobachtet – auch wenn sie schläft.“ (0:18:50) Als das stumme Hausmädchen das Krankenzimmer betritt, stellt sich die Mutter schlafend, beobachtet das Mädchen jedoch aus dem Augenwinkel (Abb. 4.2.1b). Schließlich zeigt eine zentrale Sequenz des Films die Stumme, wie sie vor einem Spiegel, der sich an der Wand neben der Wendeltreppe befindet, steht, sich anschaut und ‚sprechen übt‘ – dabei unbemerkt vom Mörder beobachtet wird (Abb. 4.2.1a.)

⁴⁰³ Greco 1996, S. 165.

⁴⁰⁴ Fluchtsequenzen dieser Art, multiperspektivisch inszeniert, zeitlich (scheinbar) gedehnt, mit einem Beobachter oder Verfolger, einem verlorenen oder nicht zum Schloss passenden Schlüssel, werden im Serienmörderfilm – vor allem ab den 1980er Jahren im *Slasher*-Film – zum Standard-Inventar der Spannungserzeugung.

⁴⁰⁵ Vollmar 2003, S. 103.

⁴⁰⁶ Vollmar 2003, S. 173

⁴⁰⁷ Vollmar 2003, S. 238.

Helen blickt in den Spiegel	Mutter: Überwachen und Schlafen
	
<p>Abb. 4.2.1a: THE SPIRAL STAIRCASE (0:07:52)</p>	<p>Abb. 4.2.1b: THE SPIRAL STAIRCASE (0:09:04)</p>

Dieses Beobachten eines Beobachters interpretiert die Sekundärliteratur als Verdopplung der Kinosituation.⁴⁰⁸ Der Film legt eine solche Betrachtungsweise bereits in seinem Prolog nahe: In diesem wird die Filmvorführung von D. W. Griffiths *THE SANDS OF DEE* (USA 1912)⁴⁰⁹ gezeigt, der das stumme Hausmädchen beiwohnt (Abb. 4.2.1c). Während sich im Erdgeschoss das Drama auf der Leinwand zuspitzt, geschieht eine Etage darüber ein Mord. Der Mörder tötet eine hinkende junge Frau. Die Überleitung zwischen diesen beiden Szenerien wird durch eine Kamerafahrt nach oben erreicht, bei der die Decke des Kinosaals bzw. der Fußboden des Raumes, in dem der Mord stattfindet, ‚durchbrochen‘ wird. Schwab analogisiert diese Bewegung, bei der zuerst das *Film-im-Film*-Bild, dann der Projektionsraum verlassen wird, mit einer Rahmenauflösung:

„Da er [Siodmak, S. H.] den Publikumsraum der intrafilmischen Leinwand durch sein direct-cutting mit dem Publikumsraum verbindet, reißt er ein Loch in den Rahmen, den D.W. Griffith so sorgfältig abzudichten gedachte.“⁴¹⁰

⁴⁰⁸ Vgl. Greco 1996, S. 163, Jacobsen/Prinzler 1998, S. 138, Schwab 1998, S. 201.

⁴⁰⁹ Vgl. Greco 1996, S. 164. Ein eigenartiger ‚Fehler‘ des Films ist, dass auf dem Ankündigungspakat über dem Vorführungssaal der Film *THE KISS* (USA 1914) von William Desmond Taylor angeschrieben ist. Mit dieser ‚Verwechslung‘ wird zumindest für die zeitgenössischen Filmkenner der historische Kontext des Erzählung verundeutlicht (1912, 1914 oder wie Greco schreibt: „set in 1906“ vgl. Greco 1996, S. 155) und die Symbolhaftigkeit der Geschichte durch historische De-Authentisierung erreicht.

Zudem liefert Siodmak mit der Wahl des Griffith-Films auch einen Vorgriff auf den weiteren Verlauf der Handlung seines Films: *THE SANDS OF DEE* erzählt die Geschichte einer jungen Frau, die wegen eines Heiratsschwindlers ihre Familie und schließlich ihr Leben verliert. Auch in *THE SPIRAL STAIRCASE* gibt es eine Dreiecksbeziehung zwischen den beiden Brüdern, von denen einer aus der Ferne kommt und die Braut des anderen abwirbt, wonach diese ebenfalls stirbt.

⁴¹⁰ Schwab 1998, S. 198. Schwab versucht darauf folgend eine Lektüre von *THE SPIRAL STAIRCASE* mit Laura Mulveys *Visual Pleasure and Narrative Cinema*, bei der sie die ‚Skopophilie‘ des Kinopublikums mit dem Voyeurismus des Mörders engführt und Siodmak eine analytische Position gegenüber der ‚Gewalttätigkeit des Sehens‘ (Schwab 1998, S. 197) attestiert, an deren Ende wie bei Mulvey SchauspielerIn und weibliche Filmfigur miteinander zu einem ‚Objekt‘, das sich seines Beobachtetwerdens nicht bewusst ist, verschmelzen. (Vgl. Schwab 1998, S. 197ff.)

Im Kinosaal	
	
Abb. 4.2.1c: THE SPIRAL STAIRCASE (0:00:54)	
Mörder im Schrank	Der Blick des Mörders
	
Abb. 4.2.1d: THE SPIRAL STAIRCASE (0:01:32)	Abb. 4.2.1e: THE SPIRAL STAIRCASE (0:01:34)
Auge und Bild verschmelzen	Tätersubjektive
	
Abb. 4.2.1f: THE SPIRAL STAIRCASE (0:01:35)	Abb. 4.2.1g: THE SPIRAL STAIRCASE (0:01:39)

Und Jacobsen/Prinzler erweitern diese Überlegung zu einer Blick-Kamera-Identifikation:

„Die Kamera betont die Koinzidenz, geht konsequent nach oben, durchstößt die Decke, läßt *einen* Raum der Angst und *eine* Zeitlichkeit der Gewalt entstehen. Für uns, für die Zuschauer, werden die Grenzen aufgehoben. Wir blicken auf die flackernden, archaischen, von verstimmten ‚Pathétique‘- Klängen untermalten Bilder aus der Frühzeit des Kinematographen und sind zugleich, dank der phantastischen Möglichkeiten dieses Apparats, Augenzeuge eines ‚realen‘ Verbrechens.“⁴¹¹

Die Kinodarstellung im Erdgeschoss und der Mord in der Etage enthalten Zuschauer-situationen. In einem unterscheiden sich beide Situationen jedoch grundlegend: Die Filmauf-führung wahrt stets die Distanz zwischen Publikum und Darstellung: Der Projektor, die Kla-vierspielerin und/oder das Publikum werden in jeder Einstellung mitinszeniert⁴¹² (es gibt *kei-ne* Szene, in der die Leinwand mit dem Griffith-Film Bild füllend gezeigt wird), die Rahmung also konsequent aufrechterhalten (Abb. 4.2.1c).

Anders bei der Mordsituation: Hier wird zunächst das Auge und ein Teil des Gesichts vom im Schrank lauernden Mörder gezeigt (Abb. 4.2.1d). Die Kamera fährt auf das Auge⁴¹³ zu und scheint in es einzudringen (Abb. 4.2.1e). Nach einer Überblendung wird die Iris des Auges als „Rahmen“ gezeigt und das, was dieses Auge sieht – die sich entkleidende Frau – im Auge dargestellt (Abb. 4.2.1f). Nach einer weiteren Überblendung befindet sich die Kamera in der Subjektivität des Täters, der sein Opfer nun ermordet (Abb. 4.2.1g). Jacobsen und Prinzler schreiben zu dieser Szene, die sich bei den folgenden Morden wiederholen wird: „Es ist ein Sehen ohne Distanz, denn für den Zuschauer gibt es kein beruhigendes Außerhalb. Er ist Teil der Inszenierung.“⁴¹⁴

Die Rahmenauflösung bei der Identifizierung von objektivem Kamerablick und subjektiver Einstellung bildet eine weitere Wegmarke des Serienmörderfilms hin zu einer analytischen und ‚verstehenden‘ Sicht auf sein Sujet: Der Zuschauer soll sehen, was der Täter sieht – soll dessen ‚Ideologie des Herrenmenschen‘⁴¹⁵, aus der heraus er behinderte Frauen umbringt, optisch nachvollziehen können. Dies geht sogar so weit, dass die ehemalige Verlobte des Tä-ters von diesem umgebracht wird „because she appears to him oversexed.“⁴¹⁶ Die Psychopa-thologie des Täters, von der Mutter beherrscht, sexuell auf das Anschauen von Frauenkörpern beschränkt, wird zu einem wichtigen Thema des klassischen und mehr noch des modernen Serienmörderfilms werden.

⁴¹¹ Jacobsen/Prinzler 1998, S. 137.

⁴¹² Diese ‚Medialisierung‘ dient jedoch nicht der ‚Demedialisierung‘ und damit der Authentisierung des Geschehens, sondern abermals der ‚De-Authentisierung‘, indem sie die Fiktionalität des Film im Films aufrecht erhält. Angesichts dieser Szene kommt Schmid sogar zu dem Schluss: „Horrorfilme wie THE SPIRAL STAIRCASE sind so selbstreflexiv, daß sie sich selbst zu dekonstruieren scheinen.“ (Schmid 1993, S. 192.)

⁴¹³ Dass bei dieser Detailaufnahme des Auges das Auge Robert Siodmaks gezeigt wird, unterstreicht die Selbstreflexivität des Films, von der Schmid spricht, einmal mehr. (Vgl. Schwab 1998, S. 200.)

⁴¹⁴ Jacobsen/Prinzler 1980, S. 138.

⁴¹⁵ Schwab 1998, S. 192.

⁴¹⁶ Greco 1996, S. 161. Siodmak zeigt auch hier das, was der Mörder sieht – allerdings nur ein ‚verzerrtes‘ Bild der Frau, mit einer Fischaugen-Linse aufgenommen. Laut Drehbuch sollte das Opfer „a garment of a harlot“ tragen, was Siodmak zu of-fensichtlich gefunden hat. (Greco 1996, S. 175.)

4.2.2 Remade – LURED (USA 1947, Douglas Sirk)

Douglas Sirks Serienmörderfilm – zugleich sein erster Kriminalfilm – LURED⁴¹⁷ (dt. ANGELOCKT, USA 1947) entstand ebenfalls im amerikanischen Exil „nach einem Treatment von Siodmaks 1939 in Frankreich gedrehtem Film PIÈGES.“⁴¹⁸ Sirk gibt zwar an, dass er PIÈGES selbst nicht kannte, doch beide Filme sind sich – bis in die Erzählstrategien hinein – sehr ähnlich. Wie PIÈGES basiert also auch LURED auf dem Weidmann-Fall (vgl. Fußnoten 356 und 357).

Zunächst verfährt Sirk wie Siodmak in der Besetzung seiner Charaktere mit ‚einschlägigen‘ Darstellern. Boris Karloff spielt den verrückten Modeschöpfer, der als einer der Verdächtigten inspiziert wird – in PIÈGES hatte diese Rolle Erich von Stroheim übernommen. Die auf den Darstellern basierende Erwartungserwartung wird jedoch ironisch invertiert bei Lucille Ball (Sandra) und Charles Coburn (Inspektor Temple):

„Coburn [galt] als Comedy-Schauspieler [...], und das gab der Rolle des Detektivs eine zusätzliche Qualität, und zwar durch seine joviale Gutmütigkeit. Auch Lucille Ball war als Comedy-Schauspielerin bekannt. Sie verdingt sich hier bei der Polizei als Undercover-Agentin, und ich habe der Figur ironische Züge gegeben“⁴¹⁹.

George Sanders, der zuvor vor allem in Kriminalfilmen und romantischen Komödien, jedoch auch als mysteriöser Mieter in John Brahm's Hitchcock-Remake THE LODGER (USA 1944) mitgewirkt hat, übernimmt in LURED die Rolle von Maurice Chevalier aus PIÈGES. Die Ambivalenz der Lodger-Figur verundeutlicht auch den Charakter des Playboys Robert Fleming in LURED: Er gilt als Hauptverdächtiger im Serienmordfall und im Gegensatz zu Chevalier ist es bei George Sanders durchaus nicht unmöglich, dass er die Rolle eines Mörders übernimmt. Doch auch hier kommt der Inspektor zu dem Schluss, dass jemand wie Robert es ‚nicht nötig‘ hat, eine derartige Beziehung zu Frauen einzugehen:

„Let's take a look at this fellow Fleming. He's a healthy man, the sort that lives with the world. He's vain, but what man attractive to women isn't? Has a temper, but who with imagination and flair hasn't? He has tremendous enthusiasm for live and ... and he's very honest about it. [...] He envies no one, has a great love of beauty and he makes no bones about that either. [...] I described the type of man who does not commit murder. He doesn't have to kill in order to win.“ (1:25:14-1:25:49)⁴²⁰

Die auffälligste Änderung der Figuren findet sich in der Darstellung und Charakterisierung des Täters, mit dem LURED anders, wesentlich ‚offener‘ verfährt als PIÈGES. Seine psychotische Identifikation („a homicidal maniac“, 0.05:33) mit Baudelaire offenbart sich zunächst darin, dass der Mörder der Polizei vor seinen Taten Hinweise mittels kurzer Gedichte zukommen lässt. So kündigt er den ersten Mord (der im Film behandelt wird) mit folgendem Vierzeiler an:

„Elephants encircle her smooth white arm;

⁴¹⁷ LURED wurde kurz nach dem Start vom Verleih in PERSONAL COLUMN umgetitelt. Die Änderung, mit der man den spekulativen Aspekt des Sujets hervorheben, die Authentizitätsästhetiken des Stoffes unterstreichen wollte, „machte die Nachfrage [jedoch] kaputt.“ (Douglas Sirk zit. n. Bock/Töteberg 1997, S. 111.)

⁴¹⁸ Läufer 1987, S. 90.

⁴¹⁹ Douglas Sirk zit. n. Bock/Töteberg 1997, S. 110.

⁴²⁰ Dass dieses Täter-Profil ein plotlogisch zwar schlüssiges Konzept ist, mit der außerfilmischen Realität aber nicht mithalten kann, beweist nicht erst der „Gentleman Killer“ Theodor Bundy, auf den alle von Inspektor Temple beschriebenen Attribute zutreffen, der jedoch zu einem der kriminalhistorisch berüchtigsten Frauenmörder der USA wurde.

Good luck taken to shield from harm.

This lovely child with her lustrous eyes,

Her ripe red mouth and her love-starved sighs.

A beauty that only Death can enhance“ (0:03:36-0:03:50)

„For tonight, my friends, is her final chance.“ (0:04:15-0:04:18)

Der nächste/letzte Mord des Täters wird ebenfalls durch einen Vierzeiler angekündigt:

“The loveliest one reveals the tiger’s lair,

knowing not what strange love’s lurking there

wearing shimmering stars on silk and cloth of blue

at last it’s death with whom she’ll have a rendezvous.“ (1:07:46-1:08:00)

Die üblichen kriminologischen Verfahren führen die Ermittler nicht weiter: Die Briefe des von den Zeitungen schon bald als „Poet Killer“ apostrophierten Täters enthalten keine Fingerabdrücke, das Papier kann zwar identifiziert und eine auffällige Fehlstellung verschiedener Schreibmaschinen-Typen festgestellt werden, doch diese Spuren führen nicht zum Täter, sondern sind allenfalls Indizien-Beweise für dessen Schuld, nachdem er überführt worden ist. Der Inspektor, der mit dem Fall betraut ist, wendet sich schließlich an einen „Professor Hagnes“, der den Stil der Gedichte sofort wiedererkennt. In dem Vers „A beauty that only Death can enhance“ werde die ästhetische Todesverklärung Baudelaires alludiert: „a beauty, still more beautiful in death“ (0:10:18)

Charles Baudelaire, „one of the most fantastic madmen that ever lived“ (1:04:15), soll die Inspiration für den Täter sein. Dessen Besessenheit von der Vorstellung der Schönheit des Todes findet der Professor in den Gedichten des Serienmörders wieder. Stil und Motiv mag der Mörder noch von Baudelaire kopieren – die Aussage stammt jedoch von ihm selbst und sagt etwas über ihn:

Prof. Hagnes: Whatever the criminal reveals in these ... uh ... jingles ... he won't be aware of it.

Inspector Temple: Subconscious? Nothing simple, or direct?

Prof. Hagnes: Inspector, I'm happy to say I'm being able to identify the style.

Inspector Temple: You mean, you've got a line on him? He's actually a poet?

Prof. Hagnes: He'd like to be. He's imitating one. Almost copying him in fact.

Inspector Temple: Who? Which one?

Prof. Hagnes: The poet your man must know by hard is Charles Baudelaire. Baudelaire was obsessed with the notion that death is beautiful. [...] Your criminal has the same delusions. [...]



Prof. Hagnes: Your murderer. If he's at all as Baudelaire he'd be constantly in search of beauty and caught in it. [...]

Inspector Temple: Sort of modern Don Juan.

Prof. Hagnes: Yes, you might say so. (0:09:44-0:10:52)

Dieser nicht nur für den Inspektor sehr hilfreiche, sondern auch für den Zuschauer recht aufschlussreiche Dialog liefert ein Täterprofil, das eine Eingrenzung des Verdächtigenkreises erleichtert. Der Mörder gehört zur gebildeten Oberschicht – ein Intellektueller, und dennoch mordet er nicht aus ‚Kunstverständnis‘, sondern aus Zwang – der Vergleich mit Don Juan, dem einflussreichsten ‚serial lover‘ der Kulturgeschichte („Mille e tre“) deutet dies an.

Anhand der Ähnlichkeit von Stil und ‚Verrücktheit‘ zwischen Baudelaire und dem Mörder wird der Täter schließlich überführt. Der Inspektor hat seine Ermittlungspraxis nunmehr um literaturwissenschaftliche Methoden erweitert: „The poems we received were written in exactly the same meter and style.“ (1:27:46). Er rezitiert dem Tatverdächtigen aus dessen eigener Baudelaire-Ausgabe der *Les Fleurs du Mal* folgende Strophe (Abb. 4.2.2b):

Poet Killer / Serial Lover	Poet Inspector
	
Abb. 4.2.2a: LURED (0:44:36)	Abb. 4.2.2b: LURED (1:31:40)

“A shrine of death and beauty is the sky, drowned in red blood,
 the sun gives up its breath:
 don’t be afraid, my sweet, to die,
 for beauty’s still more beautiful in death.“ (1:31:50)⁴²¹

Doch im Gegensatz zu Charles Baudelaire ist der Mörder ein regelrechter Frauenverächter. Das äußert sich nicht nur darin, dass er Frauen tötet, sondern auch in den unausgesprochenen sexuellen Neigungen, die der Film ihm unterstellt.

Julian Wilde scheint in mehrfacher Hinsicht ein enger Freund des zunächst verdächtigten Robert Fleming zu sein. Er hat nur Augen für seinen Freund: Geradezu eifersüchtig verfolgt er dessen erotische Abenteuer, beobachtet ihn, wie dieser Sandra in einem Konzertsaal mit seinen Blicken sprichwörtlich auszieht (Abb. 4.2.2a). Einladungen, sich das schöne Geschlecht beim Tanzen anzusehen (0:15:17) schlägt er ebenso aus, wie er es ablehnt, die Verlobte Roberts zu küssen, sich jedoch nach Zögern von ihr auf die Wange küssen lässt (1:10:58).

Seine homosexuelle Neigung wird nur angedeutet – dies jedoch mit einer gewissen ‚Überoffensichtlichkeit‘. In seinem (eifersüchtigen) letzten Gedicht schreibt er: „The loveliest one reveals the tiger’s lair / knowing not what strange love’s lurking there“ – eine Aussage, die auf die Dreiecksbeziehung Julien-Sandra-Robert beziehbar ist, kündigt sie doch den Mord an Sandra an.

Im Gegensatz zur Offensichtlichkeit dieses ‚Subtextes‘ folgt der Plot und die Ermittlungsarbeit der Polizei einer anderen Logik: Julien sei schlicht eifersüchtig auf Robert, weil dieser die

⁴²¹ Da es sich um die englische Nachdichtung eines französischen Gedichtes handelt, lässt sich die Strophe leider keinem Beitrag aus den *Fleurs du Mal* eindeutig zuordnen. Ein gewisse Ähnlichkeit besteht zu dem Text „XLVII Abendliche Harmonie“, dessen Vers „Le soleil s’est noyé dans so sang qui se fige“ (Baudelaire 1980, S. 94.) thematische Ähnlichkeit zu den ersten beiden Versen des im Film rezitierten Textes aufweist.

schöne Sandra gewonnen hat. Mag dies vielleicht den letzten Mordplan erklären, so lassen sich die vorhergehenden Taten Juliens damit nicht begründen. Auch dass Julien insgesamt auf das sexuell ausschweifende Leben seines Freundes neidisch ist, suggeriert der Film nicht. Vielmehr scheint Julien eine gewisse Verachtung für die Oberflächlichkeit seines Freundes in geschäftlichen wie erotischen Dingen zu hegen.

Es ist anzunehmen, dass Sirk den Homosexualitätsdiskurs nicht offen führen konnte, durch die Brüchigkeit der geäußerten Motive allerdings darauf hinweist, dass etwas im sexuellen Gefüge seiner Protagonisten nicht stimmt. „Alle drei scheinen für andere etwas anderes zu sein als das, was sie wirklich sind“⁴²², äußert Sirk in einem Interview über die Protagonisten (hier Sandra, Temple und den verrückten Modeschöpfer van Durten) seines Films. Diese Aussage lässt sich jedoch ebenso auf Julien und Robert ausdehnen – auch im Hinblick ihrer Wirkung auf den Zuschauer.

4.2.3 Massenmord/Serienmord – MONSIEUR VERDOUX (USA 1947, Charles Chaplin)

In vielem ähneln LURED und Charles Chaplins im selben Jahr erschienener Serienmörderfilm MONSIEUR VERDOUX (USA 1947) einander. In beiden Filmen geht es um einen misogynen Frauenmörder, beide Filme stammen von europäischen Regisseuren⁴²³, sowohl LURED als auch MONSIEUR VERDOUX haben mit ihrer politischen Botschaft zu kämpfen gehabt.

MONSIEUR VERDOUX dient die kriminalhistorische Figur des Heiratsschwindlers und Frauenmörders Henri Landru als Vorlage. Landru, der als „Blaubart von Paris“⁴²⁴ in die Kriminalgeschichte einging, wurde 1919 wegen ungezählter Frauenmorde inhaftiert und 1922 zum Tod durch die Guillotine verurteilt. Nach eigenen Angaben wurde Chaplin auf die Idee, dem Frauenmörder einen Film zu widmen, gebracht,

„als eines Tages Orson Welles zu mir kam und mir einen Vorschlag machte. Er erklärte mir, er wolle eine Serie von Dokumentarfilmen drehen, deren Handlung aus dem Leben gegriffen war. Eine davon war die Geschichte eines berühmten französischen Mörders, des Blaubarts Landru, und er glaubte, das sei eine wunderbare dramatische Rolle für mich. [...] Es gab aber keine Geschichte zu der Idee.“⁴²⁵

Chaplin erwarb die Idee für den Film von Welles und inszenierte seine eigene Version, die sich vom Dokumentarischen immer mehr zu einer parabelhaft-fiktionalen Adaption des Falles wandelte.⁴²⁶ Schließlich „ging es mir nicht mehr um Landru, sondern um eine Mischung aus mehreren Menschen ... es ist eine originale Geschichte. Es ist nicht die Geschichte von Landru.“⁴²⁷

⁴²² Douglas Sirk zit. n. Bock/Töteberg 1997, S. 110.

⁴²³ Charles Spencer Chaplin wurde 1889 in London geboren, 1914 geht er als Schauspieler in die USA. Dort wird er infolge der Kommunistenverfolgung in der McCarthy-Ära Ende der 1940er Jahre immer mehr bedrängt, bis ihm – nach einer Europareise 1952 – die Wiedereinreise in die USA verweigert wird.

⁴²⁴ Murakami/Murakami 2001, S. 116. Der Name „Blaubart“ bezieht sich dabei auf ein französisches Märchen, in dem der gleichnamige Ritter mehrere Ehefrauen wegen ihrer Neugier umbringt. Das Märchen fand auch in die deutsche Sammlung der Brüder Grimm Eingang.

⁴²⁵ Charles Chaplin zit. n. Tichy 1974, S. 107.

⁴²⁶ Diese Wandlung lässt sich über die Arbeitstitel, die der Film im Laufe der Produktion bekam, nachvollziehen: Zunächst hieß der Film „Landru“, dann „Production No. 7: Bluebeard“, schließlich „Verdoux“, erschien dann unter dem Titel MONSIEUR VERDOUX (Vgl. Maland 1988, S. 47.)

⁴²⁷ Charles Chaplin zit. n. Tichy 1974, 107f.

Die Filmhandlung spielt in einem Zeitraum von vier Jahren, zwischen 1933 und 1937. Erzählt wird sie konsequent aus der Perspektive Verdoux' – retrospektiv aus dem Grab heraus, das am Anfang zu sehen ist und die Lebensdaten des Protagonisten vor Augen führt. Während der Grabstein gezeigt wird, ist die Stimme Verdoux' (als Acousmètre⁴²⁸) aus dem Off zu hören:

„Good evening. As you see, my real name is Henri Verdoux, and for 30 years I was an honest bank clerk until the depression of 1930, in which year I found myself unemployed. It was then I became occupied in liquidating members of the opposite sex. This I did as a strictly business enterprise, to support a home and family. But let me assure you that the career of a Bluebeard is by no means profitable. Only a person with undaunted optimism would embark on such a venture. Unfortunately, I did. What follows is history.“ (0:01:28-0:02:02)⁴²⁹

Trotz der genauen zeitlichen und topografischen Situierung des Stoffes, ist dieser dennoch kaum als Adaption eines authentischen Falles gesehen worden. Im Gegenteil: Die Bezüge wurden von der (wohlwollenden) Kritik als ironisch aufgefasst: „Verdoux's Frankreich bildet eine überaus intelligente Paraphrase, in ihrer Art – halb in der Realität, halb in der Verstellung angesiedelt – weit überzeugender als die meisten anderen Filme mit ihren simulierten Schauplätzen, ob sie nun einheimisch, ausländisch oder phantastisch gemeint sind.“⁴³⁰

Dass Chaplins Schauplatz hier als Platzhalter (für amerikanische Zustände) gelesen wird, ähnelt der Perspektive, die Douglas Sirk als Ausländer auf Amerika hatte. So wie dieser meinte, Amerika genauer analysieren zu können als jeder Amerikaner, attestiert Agee Chaplin: „Mit seinem, wie immer, unfehlbaren Instinkt hat er seine Geschichte in Europa angesiedelt; Europäer sind des Überlebens als Problem so bewußt, wie wir es nicht sind.“⁴³¹ Die Mord-Geschichte wurde also von vornherein konsequent als Wirtschafts-Geschichte ‚erkannt‘.

Perspektive und historischer Kontext bieten Chaplin die Möglichkeit, seinen Serienmörder-Stoff parabelhaft aufzuladen: Wirtschaftskrise und der drohende Zweite Weltkrieg bilden den sozialhistorischen Hintergrund der Geschichte eines Börsenmaklers, der, arbeitslos geworden, sein Geschäft nun auf Heiratsschwindel und Frauenmord verlegt, um seine Familie damit über Wasser zu halten.

Chaplin lässt durch die Wahl seiner (subjektiven) Erzählperspektive und dadurch, dass er selbst die Hauptrolle spielt und damit Assoziationen an seine früheren Filmfiguren weckt, den Zuschauer zu keiner Zeit im Unklaren darüber, dass er mit der Verdoux-Figur sympathisiert. Er nutzt sie schließlich für eine recht plakativ inszenierte Kritik am ‚Ethos des Kapitalismus‘, wenn er seinen Helden in seinem Gerichtsprozess folgende abschließende Stellungnahme über seine Verstandesleistung von sich geben lässt:

„For 25 years I used them honestly. After nobody wanted them, so I was forced to go into business for myself. As for being a mass killer, does not the world encourage it? Is it not building weapons of de-

⁴²⁸ Vgl. Kap. 4.3.9.

⁴²⁹ zit. n. Maland, S. 39. Die deutsche Synchronfassung ändert hier (und nicht nur hier) Daten und Inhalt des Textes. So heißt es an dieser Stelle: „25 Jahre lang war ich ein unbescholtener Bankbeamter. Aber dann kam 1929 die Wirtschaftskrise, ich wurde entlassen und war arbeitslos.“

⁴³⁰ Agee 1965, S. 492.

⁴³¹ Agee 1965, S. 493. Selbst die an einer Stelle (1:36:02-1:36:32) einmontierten Dokumentarfilm-Aufnahmen Hitlers, Mussolinis, des beginnenden Krieges, der Wirtschaftskrise und verschiedener Zeitungstitelseiten („Stocks Crash, Panic Follows“, „Banks Fail, Riots Ensur“, „Crisis in Europe“, vgl. Maland, S. 53) wurden konsequent als Authentizitätssignale ignoriert und in die Parabel inkorporiert: „das ist nur Verdoux's eigene Dokumentation, Subjektive – Beweismaterial zu seiner Verteidigung. Verdoux bleibt eine isolierte Gestalt ohne Kontext – oder vielmehr: der Kontext ist eine Projektion seines eigenen Geistes; alles, was dem Zuschauer erzählt wird, wird von Verdoux erzählt.“ (Warshaw 1965, S. 499.)

struction for the sole purpose of mass killing? Has it not blown unsuspecting women and little children to pieces, and done it very scientifically? As a mass killer, I'm an amateur by comparison.“
(1:45:06-1:45:37)⁴³²

Dieses politische Statement gegen den kapitalistischen Wirtschaftsethos, der im Krieg nur eine Form des Geschäftes sieht, offenbart sich im Sarkasmus des Films überdeutlich. Dies und die politische Nähe Chaplins zu den Kommunisten brachte ihm enorme Schwierigkeiten seitens der Kritik, der Zuschauer und nicht zuletzt der HUAC (*House Un-American Activities Committee*) ein. MONSIEUR VERDOUX floppte bei seiner Premiere in New York und der Verleih sah sich einer Legion von Verrissen gegenüber: „Das Gros dieser Rezensenten hat beispielsweise gesagt, der Film sei nicht komisch, sei von fragwürdiger Moral, sei von schlechtem Geschmack, Chaplin hätte nie aufhören dürfen, den Tramp zu spielen.“⁴³³

Dieses Zitat stammt selbst aus einer zeitgenössischen Filmkritik von „Chaplin's lone defender [...] James Agee“⁴³⁴, der zu den wenigen wohl gesonnenen Journalisten auf der Pressekonferenz in New York zählte. Schon bald nach dem Start des Films befanden sich die einzelnen Kritiker in einem Widerstreit über MONSIEUR VERDOUX, der sich mal an ästhetischen, mal an politischen Momenten des Films entzündete, jedoch stets unverhüllt auf den gesellschaftspolitischen Hintergrund der McCarthy-Ära anspielte und nicht den Film, sondern dessen Autoren zum Ziel hatte.⁴³⁵

Ein wichtiges Argument dieser Debatte wurde die im Spätwerk Chaplins auffällige Abkehr vom *Tramp*. Dieser war die zentrale Figur seiner vorherigen Filme, jenes „gutmütige, mit Herzensbildung ausgestattete Individuum im Konflikt mit einer herzlosen und rüden Gesellschaft [...], der menschliche Beziehungen und soziale Tugenden“⁴³⁶ pflegte. Verdoux spielte seine Herzensgüte nur zu dem Zweck, das Zutrauen seines nächsten Opfers zu gewinnen, um zuerst dessen Geld und dann dessen Leben zu nehmen.

Charles Maland interpretiert in seiner umfassenden MONSIEUR-VERDOUX-Analyse die Reaktion des Publikums mit Hans Robert Jauß' Rezeptionstheorie.⁴³⁷ Zwei Aspekte entlehnt er dabei aus Jauß' literaturwissenschaftlicher Theorie. Erstens ist eine Rezeption nie „voraussetzungslos“:

„Der neue Text evoziert für den Leser (Hörer) den aus früheren Texten vertrauten Horizont von Erwartungen und Spielregeln, die alsdann variiert, korrigiert, abgeändert oder auch nur reproduziert werden. [...] Die interpretierende Rezeption eines Textes setzt den Erfahrungskontext der ästhetischen Wahrnehmung immer schon voraus.“ Das gilt für Jauß auch und insbesondere für „Werke, die den durch eine Gattungs-, Stil- oder Formenkonvention geprägten Erwartungshorizont ihrer Leser erst evozieren, um ihn sodann Schritt für Schritt zu brechen.“⁴³⁸

⁴³² Zit. n. Maland, S. 53. Abermals spricht die deutsche Fassung von „25 Jahren“ anstatt von 35.

⁴³³ Agee 1965, S. 491. Der *filmdienst* attestiert: „der Film schießt weit über das Ziel hinaus und kommt schließlich einer absoluten Bagatellisierung der Untaten eines vielfachen Mörders bedenklich nahe.“ (Z. 1952.)

⁴³⁴ Davis 1987, S. 49.

⁴³⁵ Eine differenzierte und detaillierte Dokumentation über diesen Streit, dessen politischen Hintergrund und die wirtschaftlichen Folgen für Chaplin und *United Artists* liefert D. William Davis. (Davis 1987.)

⁴³⁶ Warshow 1965, S. 496.

⁴³⁷ Vgl. Maland 1988, S. 46f. und S. 56.

⁴³⁸ Jauß 1996, S. 47.

Die Voraussetzung, die der Zuschauer mit in MONSIEUR VERDOUX nimmt, sind die Kenntnisse, die er über das Werk Charles Chaplins besitzt. Nichts⁴³⁹ deutet für ihn darauf hin, dass Chaplin hier nicht nur keine unschuldige Komödie inszeniert hat, sondern sich selbst – zuvor als Tramp bekannt – als Serienmörder. Die Brechung der Erwartungen war also wohl kalkuliert.

Die zweite von Jauß übernommene Überlegung betrifft den historischen Wandel der Haltung des Zuschauers zum Stoff:

„Die Distanz zwischen Erwartungshorizont und Werk, zwischen dem schon Vertrauten der bisherigen ästhetischen Erfahrung und dem mit der Aufnahme des neuen Werkes geforderten ‚Horizontwandel‘, bestimmt rezeptionsästhetisch den Kunstcharakter eines literarischen Werkes. In dem Maße wie sich diese Distanz verringert, dem rezipierenden Bewußtsein keine Umwendung auf den Horizont noch unbekannter Erfahrung abverlangt wird, nähert sich das Werk dem Bereich der ‚kulinaren‘ oder ‚Unterhaltungskunst‘.“⁴⁴⁰

Diese „Distanz“ wächst mit dem zeitlichen Abstand zwischen Produktion und Rezeption des Werkes und kann „für spätere Leser in dem Maße verschwinden [...] wie die ursprüngliche Negativität des Werkes zur Selbstverständlichkeit geworden und selbst als nunmehr vertraute Erwartung in den Horizont künftiger ästhetischer Erfahrung eingegangen ist.“⁴⁴¹

Dass auch dieser zweite Aspekt auf die Rezeption zutrifft, belegt Maland, indem er die mehrheitlich ablehnende Haltung nach der Uraufführung MONSIEUR VERDOUX' 1947 einer umjubelten Wiederaufführung 1965 gegenüberstellt. Doch bereits 1947 hatte es eine weitgehend positive Wiederaufführung des Films in Chicago gegeben. Dieser ging eine Änderung der PR-Strategie von *United Artists* durch den neuen Presseverantwortlichen Russel Birdwell voraus, welche sich die Erwartungen und die negative Resonanz der Uraufführung zunutze machte:

„Birdwell's typical method was to invent news by making it happen himself; he could be thought of as the grandfather of our latter-day synthetic media events. Birdwell's strategy for *Monsieur Verdoux* was to capitalize on the same liabilities that had led to its failure in New York: Chaplin's dubious name, the film's idiosyncrasies and even its hostile reception. Birdwell thus sought to revolutionize both the Chaplin persona and *Monsieur Verdoux*.“⁴⁴²

Birdwell nutzte die Differenz zu früheren Filmen Chaplins, dessen sich zusehends verschlechterndes öffentliches Image und nicht zuletzt die Zensurbemühungen um MONSIEUR VERDOUX für eine Pressekampagne, die aus dem Film ein Skandalon, aus dessen Besuch ein Happening machen sollte: „Chaplin Changes! Can you?“ und „The Picture that couldn't be stopped!“, hieß es darin. Davis kennzeichnet das Ziel dieser Erwartungserwartungen: „announcing *Monsieur Verdoux* as a ‚weird pattern of comedy and drama.‘ The first prepared the public for the post-tramp Chaplin, and the second ‚warns the public to conditioned ›for something never before seen on the screen.‹“⁴⁴³

⁴³⁹ Die Paratexte leisten einiges zu dieser Verschleierung: Weder der – wie oben beschrieben – zur Unerkennbarkeit abgewandelte Titel von „Landru“ zu MONSIEUR VERDOUX lässt Vorahnungen zu, noch die Werbung, die dem Film vorausging. Chaplin ließ eigens eine Mitteilung an die Presseabteilung von *United Artists* übermitteln: „we have received a caution from the Chaplin studios not to use in our advertising on *Monsieur Verdoux* any of the following words or similar words: Wives, Lover, Passionate, Bigamy, Sex.“ (Zit. n. Davis 1987, S. 49.)

⁴⁴⁰ Jauß 1996, S. 48f.

⁴⁴¹ Jauß 1996, S. 49.

⁴⁴² Davis 1987, S. 52.

⁴⁴³ Davis 1987, S. 52f.

Derlei ‚Warnungen‘ vor dem Inhalt und der ‚ästhetischen Differenz‘ eines Serienmörderfilms zu seinem Publikum wurden in der Folge (spätestens mit *PSYCHO*) festes Repertoire der Werbung. Das transgressive Potenzial der Filme wurde damit heraufbeschworen, der Zuschauer auf eine filmästhetische Revolution neugierig gemacht, in deren Zentrum er sich selbst als Subjekt der Differenz zum Gezeigten wiederfand.

Doch dieser Diskurs fand schon bei *MONSIEUR VERDOUX* nicht ausschließlich zwischen Zuschauer und Film (bzw. dessen Paratexten) statt. „UA’s possible violation of the advertising code’s taboo on exploiting censorship disputes.“⁴⁴⁴ Die Zensur sah sich ungewollt zum Handlanger der Filmwerbung gemacht und griff abermals reglementierend in den Diskurs ein – mit Erfolg: *MONSIEUR VERDOUX* amortisierte sich 1947 nicht und „Chaplin sah sich gezwungen, den Film nach kurzer Zeit zurückzuziehen, um die Verluste nicht noch durch sinnlose Verleihkosten zu erhöhen.“⁴⁴⁵

Der Serienmörderfilm als Parabel auf den Kapitalismus zumal aus der Feder eines prokommunistischen Autors wie Chaplins scheiterte an seiner ästhetischen Progressivität. Der Landru-Fall wurde in der Nachfolge noch drei weitere Male filmisch adaptiert: 1962 von Claude Chabrol, 1960 von W. Lee Wilder mit George Sanders (dem ‚serial lover‘ aus *LURED*) als Landru und 1972 von Luciano Sacripanti und Edward Dmytryk, der 1952 den Serienmörderfilm *THE SNIPER* inszeniert hatte.

4.2.4 Gesinnungswandel – *THE SNIPER* (USA 1952, Edward Dmytryk)

Dmytryk wurde 1908 in San Francisco als Sohn ungarischer Einwanderer geboren. 1930 ging er nach Hollywood, um dort zunächst als Drehbuchautor, dann, ab 1935 (mit dem Western *THE HAWK*) als Regisseur zu arbeiten. Während des Zweiten Weltkrieges war Dmytryk, der 1941 die amerikanische Staatsbürgerschaft angenommen hatte, Mitglied der kommunistischen Partei. Als einer von zehn des Kommunismus verdächtigten Hollywood-Künstlern verweigerte er 1947 die Aussage vor dem HUAC, das bereits Künstler wie Charles Chaplin, Bertolt Brecht und Dalton Trumbo staatsfeindlicher Gesinnung bezichtigt hatte. Dmytryk wurde zu zwölf Monaten Gefängnis verurteilt und danach mit Produktionsverbot belegt. 1949 ging er für kurze Zeit ins Ausland (England), kehrte 1951 jedoch in die USA zurück, um sich von der *blacklist* streichen zu lassen. Er widerrief seine kommunistische Einstellung öffentlich und sagte vor dem HUAC gegen andere Verdächtige aus. Damit war er in der Filmbranche bei vielen Künstlern zur *Persona non grata* geworden.

Die politische Vorgeschichte des Regisseurs von *THE SNIPER* ist für das Verständnis des 1951/52 – also zusammen mit *MUTINY* (USA 1952) direkt nach der Rückkehr Dmytrys aus England – entstandenen Werks nicht unerheblich. Ganz anders als die bisherigen Serienmörderfilme stellt sich der Erzähler von *THE SNIPER* ‚hinter‘ seinen Anti-Helden.⁴⁴⁶ Edward

⁴⁴⁴ David 1987, S. 53.

⁴⁴⁵ Tichy 1974, S. 110.

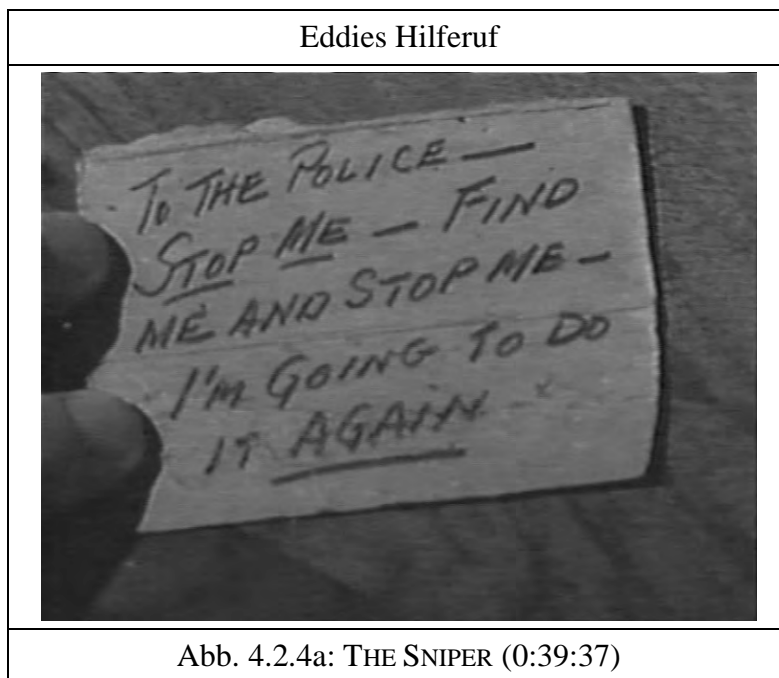
⁴⁴⁶ Dass der Vorname des Täters (Eddie) eine Kurzform des Vornamens von Edward Dmytryk ist, unterstreicht die Lesart, nach der Täter wie Regisseur auf Verständnis hoffen, verundeutlicht jedoch eventuelle kriminalhistorische Bezüge. Diese sieht Christan Fuchs zum Fall Howard Unruh, der an einem Tag – dem 6. September 1949 – im Camden (New Jersey) innerhalb von zwölf Minuten wahllos auf 26 Menschen schoss und 13 tötete – darunter seine Mutter und Freunde, die ihn besuchen wollten. Fuchs sieht zwar keine direkten Bezüge zum Unruh-Fall in *THE SNIPER*, betont jedoch: „it rather seems as if in 1949 the extreme outburst of the killer had burnt itself as a collective shock into the subconscious of some directors.“ (Fuchs 2002, S. 191.)

Dmytryk beleuchtet in seinem Film die Psychogenese seines Täters Eddie Miller und ergreift Wort für eine eher *verstehende* als *richtende* Justiz, die die Verhinderung von weiteren Verbrechen und nicht so sehr die Sühne des Täters in den Vordergrund stellt. „THE SNIPER (1952) is perhaps the first Hollywood film to attempt to deal seriously with a psychopath killer on a clinical level, regarding him not as an embodiment of abstract evil but as a problem to be examined and understood“⁴⁴⁷, schreibt Martin Rubin über den Film.

Dmytryk stellt seinem Film, noch bevor die Anfangstitel oder das Verleiher-Logo zu sehen sind⁴⁴⁸, ein Prätext voran:

„A word about the picture which follows: High among police problems is that of the sex criminal, responsible last year alone for offenses which victimized 31.175 women. Adequate and understanding laws do not exist. Law enforcement is helpless. Here, in terms of one case, is the story of a man whose enemy was womankind.“ (0:00:00)

Weit mehr als ein bloßer Versuch der Authentisierung ist dieser Paratext gleichzeitig ein Hinweis auf die Ernsthaftigkeit des Sujets und – subtiler – ein Ruf des Regisseurs nach differenzierterer Gesetzgebung. Der junge Mann selbst wird dann folgerichtig auch nicht als ein triebhaftes Monstrum inszeniert, sondern konsequent als Kranker, der innerhalb des Films (vgl. Abb. 4.2.4a) förmlich nach Hilfe ruft, jedoch keine Antwort bekommt.



Gleich zu Beginn des Films wird Eddie in all seiner emotionalen Zerrissenheit vorgestellt: Als ehemaliger Scharfschütze der Army besitzt er ein Präzisionsgewehr, das er in einem Wäscheschrank aufbewahrt. Damit zielt er auf vorbei flanierende Frauen, ohne sie jedoch zu erschießen. Als der Drang zu töten in ihm übermächtig wird, verbrennt er sich vorsätzlich die rechte Hand⁴⁴⁹ an einer Herdplatte und geht mit dieser Verwundung ins Krankenhaus. Die Ärzte dort

⁴⁴⁷ Rubin 1992, S. 48f.

⁴⁴⁸ Mit der Positionierung vor dem Verleihlogo definiert sich dieser Text als ‚außerhalb‘ der filmischen Diegese und unterstreicht damit seinen Charakter als direkte Ansprache des Produzenten gleich einem Vorwort.



⁴⁴⁹ Nicht nur dieses ‚Kainsmal‘ verbindet ihn mit Beckert (der ein weißes ‚M‘ als Erkennungszeichen auf den Rücken gedrückt bekommen hat) aus M – IINE STADT SUCHT EINEN MÖRDER. In der emotionalen Gestaltung der Charaktere, ihrer Hilflosigkeit und nicht zuletzt in der durch die Medien geschürten Hysterie, ähneln sich beide Filme sehr.

haben jedoch über die medizinische Behandlung hinaus kein Interesse an dem Mann. Sie raten ihm nur zu heiraten, damit sich das nächste Mal nicht er, sondern seine Frau die Hand am Herd verbrenne.

Die für heutige Verhältnisse keineswegs latente Frauenfeindlichkeit der Gesellschaft Anfang der 1950er Jahre, die Georg Seeßlen schon bei *MONSIEUR VERDOUX* und *THE SPIRAL STAIRCASE* als Zeichen für einen „Kulturkampf [...] zwischen Männern und Frauen“⁴⁵⁰ interpretiert hat, wird in *THE SNIPER* nicht mehr allein am Täter exemplifiziert. Vielmehr ist er nur das überdeutliche, pathologische Produkt dieser Gesellschaft, in der es beständig um ein ‚oben‘ und ‚unten‘ des Geschlechterkampfes geht. Philip Jenkins interpretiert den Serienmord in *THE SNIPER* demzufolge als „an extreme type of sexual offense, which required sympathetic proactive action, with an emphasis on treatment, therapy and rehabilitation.“⁴⁵¹

Dadurch, dass der serienmordende Heckenschütze stets eine ‚übergeordnete‘ Beobachtungsposition benötigt, in der er seine Opfer anvisieren kann, ohne von ihnen bemerkt zu werden, variiert *THE SNIPER* nicht nur das Beobachtungsmotiv aus *THE SPIRAL STAIRCASE*, sondern bildet den Geschlechterkampf emblematisch (ja, sogar akustisch) ab.

Das erste Opfer wird von Eddie, der tagsüber als Fahrer für eine Wäschereinigung arbeitet, in ihrer Wohnung, die sich in einer Oberetage befindet, aufgesucht. Er muss also zunächst Treppen steigen, um auf einem (Höhen-)Niveau mit ihr zu sein. Als die Frau seine erotischen Annäherungsversuche⁴⁵² nicht versteht, flieht er Hals über Kopf und plant ihre Ermordung. Dazu besteigt er das Dach eines Hauses gegenüber einer Bar, in der die Frau als Klavierspielerin arbeitet. Als sie die Bar spät nachts verlässt und kurz vor einem Plakat mit ihrem eigenen Konterfei stehen bleibt und es ‚streichelt‘ (Abb. 4.2.4b) wird sie vom Sniper erschossen, dabei geht die Glasscheibe über dem Plakat zu Bruch.

Opfer 1	Opfer 2
	
Abb. 4.2.4b: THE SNIPER (0:23:58)	Abb. 4.2.4c: THE SNIPER (0:41:16)

Der zweite Mord bildet die Oben-Unten-Struktur auf genau dieselbe Weise ab. Eine zufällige Bar-Bekannschaft, die Eddie als Aufschneider beschimpft, kommt von der Arbeit heim, geht

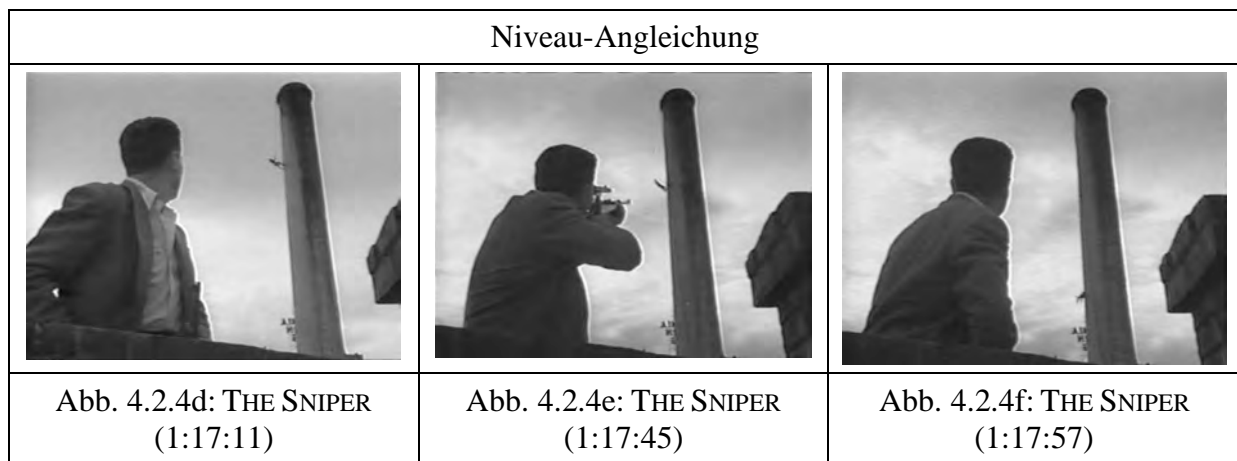
⁴⁵⁰ Seeßlen 1995, S. 83.

⁴⁵¹ Jenkins 1994, S. 39.

⁴⁵² Der Beruf des Wäschereilieferanten wurde bereits im 19. Jahrhundert von Männern als Deckberuf für männliche Kurtisannendienste genutzt. *THE SNIPER* greift dieses Motiv auf und verkehrt es in sein pathologisches Gegenteil.

eine Straße hinab⁴⁵³, dann in ihre Wohnung in einer oberen Etage hinauf. Der Täter, der sich abermals auf einem Hausdach platziert hat, erschießt sie durch ein geschlossenes Fenster. (Abb. 4.2.4c) Der Soundtrack des Films verdoppelt den Auf- und Abstieg hier auch akustisch; in sehr auffälliger Weise wird eine Tonlage, kurz bevor die Frau erschossen wird, 50 Sekunden lang gehalten (0:41:30). Erst der Schuss des Täters ‚befreit‘ den Soundtrack schließlich aus seiner fixierten Tonhöhe.

Bemerkenswert in diesem Zusammenhang ist schließlich noch eine Sequenz, in der Eddie vom Anstreicher eines Fabrikschornsteins beobachtet wird, noch bevor ersterer seine Tat ausführen kann. Die Hilflosigkeit Eddies, sich selbst in einer Position des Beobachtetwerdens von oben zu befinden, mündet schnell in Aggression: Anstatt die Frau unten auf der Straße zu erschießen, schießt der Mörder auf den Mann über sich, holt ihn damit förmlich von seinem Ausguck ‚herunter‘ und bringt sich damit selbst wieder an die höchste Position. (Abb. 4.2.4d-f):



Die eingangs erwähnte Sensibilität des Regisseurs für den Stoff, „an expectedly liberal/humanist approach to the subject“⁴⁵⁴, wie Rubin findet, wird nicht nur in der Charakterisierung des Täters dargestellt, sondern auch durch die Figur eines Polizeipsychologen formuliert. Diese „voice of reason“⁴⁵⁵ weist seine Kollegen schon sehr früh darauf hin, dass der Täter Hilfe braucht, dass er als Kind sehr unter seiner Mutter gelitten hat, wahrscheinlich bereits gegen Frauen gewalttätig geworden ist und wohl auch schon deshalb inhaftiert oder in psychiatrischer Behandlung war. Die ‚Lücke im System‘, das solche Täter nach verbüßter Strafe als ‚geheilt‘ (im Sinne von ‚erzogen‘) zurück in die Freiheit entlässt, stellt dem Psychologen zufolge die Ursache für die zahlreichen Gewalttaten gegen Frauen dar.⁴⁵⁶

“The necessary modernization is provided [...] He contains the disruptive irrationality of the psychopath within a classificatory system of Linnean precision: Sex killers ‚run to a pattern,‘ fit into ‚water-

⁴⁵³ Die äußerst hügelige Lage des Drehortes San Francisco kommt der Inszenierung zahlreicher solcher Auf- und Abstiege sehr entgegen.

⁴⁵⁴ Rubin 1992, S. 49.

⁴⁵⁵ Rubin 1992, S. 49.

⁴⁵⁶ Um seinen Kollegen die Fatalität dieser Methode vor Augen zu führen, beruft sich der Psychologe auf den Fall Albert Fishs: Fish war bereits in Kindheit und Jugend extrem gewalttätig und verhaltensauffällig, wurde jedoch nie therapiert. Am 22. März 1935 wurde er wegen fünffachen Mordes verurteilt. Die Ermittler gingen jedoch davon aus, dass Fish seit 1910 zwischen 16 und 100 Morde – zumeist an kleinen Kindern – begangen hat. (Vgl. Murakami/Murakami 2001, S. 313-315.)

tight compartments,' and 'stay in their own grooves.' Milking the significance of every clue available, this psychiatric Sherlock deduces an impressively accurate profile."⁴⁵⁷

Das Profil, das der Polizeipsychologe hier erstellt, ist in der Tat äußerst stimmig und berücksichtigt selbst kleinste Hinweise auf den Täter. Für Jenkins ist der Film auch deshalb eine sehr differenzierte Annäherung an das Phänomen Serienmord:

„This psychoanalytic approach reached its apogee in *THE SNIPER* (1952), which addressed the topic of serial murder with a sophisticated and sympathetic awareness of contemporary criminological theories. The film is heavily Freudian in nature, depicting a disturbed young man constantly seeking revenge against his mother [...].“⁴⁵⁸

Mit der Charakterisierung des Psychologen als „Sherlock“ hat Rubin jedoch nur der Vorgehensweise nach Recht, denn der Entwickler dieser Technik ist Robert Ressler. *THE SNIPER* stellt die kriminalistische Arbeit nicht-psychologisch vorgehender Ermittler einigermaßen hilflos dar: Sämtliche bekannten/vorbestraften Sexualverbrecher der Stadt werden zu einer Befragung eingeladen und nach ihren jüngsten Aktivitäten befragt. Dmytryk inszeniert diese Gegenüberstellung (00:46:00) mit einigem Humor, kennzeichnet die Bemühungen damit von vornherein als obsolet und nur auf die rasche Benennung eines ‚immer schon‘ Schuldigen konzentriert.

Das kritische Potenzial des Films gegenüber vereindeutigender Ermittlungsarbeit, die die Komplexität der Wirklichkeit zugunsten schneller Ergebnisse vernachlässigt (deren Opfer ist Dmytryk bei den *HUAC*-Untersuchungen selbst geworden), ist neben der deutlich kritisierten Frauenfeindlichkeit der zweite von drei zeitkritischen Aspekten des Films. Hinzu gesellt sich als Drittes noch eine Kritik der liberalen Waffenpolitik der USA.

Als der Mörder nachmittags ein Schützenfest besucht, sind es nicht zuerst Karussells und Imbiss-Stände, die *THE SNIPER* ins Bild rückt, sondern ein großes Schild, das die Benutzung scharfer Gewehre an einem Schießstand verspricht (Abb. 4.2.4g). Der ohnehin waffenfixierte Eddie versucht mit einem der Gewehre auf ein über ihm (!) in einem Karussell kreisendes Liebespaar zu schießen – das Gewehr ist jedoch fest gekettet. So trifft er zunächst ohne nur ein einziges Mal daneben zu schießen, eine Reihe von Zielen in der Schießbude, um dann zu einer weiteren ballistischen Attraktion zu gehen, die ihm ein lebendiges Ziel bietet:

Eine Frau sitzt auf einem Podest und der Spieler muss einen Ball auf eine kleine Zielscheibe werfen, damit die Frau in ein Wasserbassin fällt (Abb. 4.2.4h). Eddie trifft diese Stelle immer wieder und schon nach dem dritten Sturz ist die Szene für keinen der Anwesenden mehr komisch; sein Gesichtsausdruck verzerrt sich immer mehr zu unbändiger Wut und schließlich schleudert er die Bälle nicht mehr auf den Zielpunkt, sondern direkt in Richtung der völlig verstörten Frau. Die allgegenwärtige ‚gutmütige Misogynie‘ des Patriarchats findet hier ihre ‚spielerische‘ Übertreibung hin zur konkreten Gewalt gegen Frauen – ermöglicht und genährt durch die Allverfügbarkeit von Waffen – seien sie symbolischer oder realer Natur.

⁴⁵⁷ Rubin 1992, S. 49f.

⁴⁵⁸ Jenkins 1994, S. 95.

Spiel und Ernst



Abb. 4.2.4g: THE SNIPER (1:08:25)



Abb. 4.2.4h: THE SNIPER (1:10:06)

THE SNIPER führt auch einen Akt von *Copycat* vor, der direkt aus dem Missbrauch und der Verfügbarkeit von Waffen resultiert. Ein Teenager, der seinem Vater ein Gewehr gestohlen hat, postiert sich auf Hausdächern und zielt ebenfalls auf vorbeigehende Frauen. Er wird von der Polizei, die mittlerweile die meisten Häuserdächer überwacht, für den echten Sniper gehalten und festgenommen. Bald stellt man jedoch fest, dass es weder das richtige Gewehr noch der richtige Täter ist und lässt den Jungen laufen, nachdem er vom Inspektor ein paar Ohrfeigen bekommen hat.

Zu einem wirklichen Fall von *Copycat* in Bezug auf THE SNIPER ist es angeblich kurz nach der TV-Ausstrahlung von Dmytryks Film in den USA gekommen. John McCarty kolportiert in seinem Buch *Movie Psychos and Madmen* folgenden Vorfall:

„Seeing the film on television allegedly prompted a Florida youth, also a sexual psychopath whose gun served as a surrogate penis, to go around shooting women at random through the windows of their homes. Captured and convicted of murder, the deranged youth was sent to prison for life.“⁴⁵⁹

Das kritische Potenzial des Films, so scheint es, ist bei dieser Rezeption nicht erkannt worden, sondern im Gegenteil in eine Verstärkung der eigenen misogynen und waffenfetischistischen Haltung eingegangen. McCarty berichtet jedoch, dass es einen weiteren, sehr bemerkenswerten und direkten Dialog zwischen den Produzenten und Rezipienten – in diesem Fall: den Eltern des *Copycat*-Täters – gegeben hat:

„The boy’s grieving parents, who never realized their son was so disturbed (even their neighbors viewed him as the archetypical ‚boy next door‘), avoided seeing the offending film for years, but finally watched it when it again popped up on television. Screenwriter Harry Brown recounted that he received a letter from them. Realizing who they were and expecting some kind of denunciation of this film’s incitement to violence, he was surprised when they unexpectedly thanked him for making the picture – because, they revealed, as uncomfortable as it made them to watch it, it had given them an insight into the tortured mind of their son that they had never had. Perhaps, they concluded emotionally, if they had recognized the signposts of his illness earlier, they might have been able to avert the tragedy, and his victims would still be alive.“⁴⁶⁰

⁴⁵⁹ McCarty 1993, S. 133.

⁴⁶⁰ McCarty 1993, S. 133f.

Hier wird dem Film nicht nur sein kritisches Potenzial nachträglich zuerkannt, sondern er erscheint darüber hinaus als Beitrag einer verstehenden Kriminalistik, die den betroffenen Eltern hier sogar Hilfestellung beim Verständnis der Taten ihres Sohnes leistete: Dem Serienmörderfilm wird hier nicht mehr nur eine ‚Anstiftungsfunktion‘ zugesprochen, mit seiner Hilfe glaubt man die kriminalhistorischen Begebenheiten zu verstehen.

4.2.5 Transzendenz und Emergenz – HOUSE OF WAX (USA 1953, André de Toth)

In eine ästhetisch ganz andere Richtung als THE SNIPER bewegt sich das ein Jahr darauf am 10. April 1953 in New York uraufgeführte Remake HOUSE OF WAX (USA 1953, Regie: André de Toth, basierend auf Michael Curtiz' MYSTERY OF THE WAX MUSEUM, welcher 1933, ein Jahr nach dessen Serienmörderfilm DOCTOR X, entstand). Das Serienmord-Motiv dient hier nur noch als Hintergrund für eine Erzählung, die um einen verrückten, rachsüchtigen Künstler kreist: Als sein Kompagnon das gemeinsame Wachsmuseum niederbrennt⁴⁶¹, um eine Feuerversicherung zu erschleichen, entgeht der Wachsfigurenkünstler Henry Jarrod nur mit schweren Verbrennungen dem Flammentod. Er ist fortan nicht mehr in der Lage, seine Kunst auszuüben und entwickelt ein makabres technisches Verfahren, bei dem er menschliche Körper mit Wachs überzieht und diese dann als ‚lebensechte‘ Figuren ausstellt. Um sein neues Museum mit Exponaten zu füllen, ermordet er ihm unliebsame Zeitgenossen und stiehlt deren Leichen.

Vincent Price in der Rolle des Professor Jarrod begründet in HOUSE OF WAX eine Tradition von Horrorfilmen, die bis in die 1970er Jahre andauert und in deren zeitlichem wie thematischem Zentrum (1960-65) sechs Edgar-Allan-Poe-Adaptionen stehen⁴⁶². Price wird damit zum zentralen Exponenten des *Gothic*-Horrorfilms – dessen Ästhetik von der des zeitgenössischen Serienmörderfilms denkbar weit entfernt ist. Figuren- und Erzählgestaltung dieser *Gothic*-Filme finden sich bereits in HOUSE OF WAX; das für die Geschichte des Serienmörderfilms interessante Moment ist jedoch nicht so sehr der „personifizierte[] psychoanalytische[] Schauerkomplex“⁴⁶³, den Price darstellt, sondern das Motiv der ‚Echtheit‘ der Wachsfiguren (durch die in ihnen eingeschlossenen Menschenkörper), transportiert durch ein technologisch neues Verfahren der Affektproduktion im Film: HOUSE OF WAX ist der erste Serienmörderfilm, der im 3-D-Verfahren gedreht wurde, und gleichzeitig der erste Film, der mit Stereoton versehen war.

Das zu Beginn der 1950er Jahre⁴⁶⁴ in den Kinos aufkommende 3-D-Verfahren ermöglichte es dem Publikum mittels einer speziellen Brille das Filmbild quasi-räumlich wahrzunehmen. Der Effekt beruht vor allem darauf, dass Gegenstände, Personen und Handlungen im Bildvordergrund aus dem Bild heraus- und in den Kinoraum hineinzuragen scheinen. Das Resultat dieses Effektes wird oft als ‚Partizipation‘ des Zuschauers am Geschehen angepriesen. Dieser ist nun

⁴⁶¹ Der katholische *filmdienst* hat bei dieser Sequenz Assoziationen zu einem Kriegsszenario: „Doch läßt der Brand der Wachsfiguren in seiner Schaurigkeit die Vision phosphordurchregneter Bombennächte mit hilflos abbrennenden Menschenfackeln entstehen.“ (z. K. 1953)



⁴⁶² HOUSE OF USHER (USA 1960), PIT AND THE PENDULUM (USA 1961), TALES OF TERROR (USA 1962), THE RAVEN (USA 1963), THE MASQUE OF THE RED DEATH (USA 1964) und THE TOMB OF LIGEIA (USA 1965) entstanden unter der Regie von Roger Corman.

⁴⁶³ z. K. 1953.

⁴⁶⁴ Arch Obolers BWANA DEVIL (USA 1952) wird als der erste nach industriellem Standard produzierte 3-D-Film angesehen. Vereinzelte Versuche stereoskopischer Filmprojektion hat es bereits zuvor gegeben.

nicht mehr auf seine Position diessseits der Leinwand fixiert, sondern wird ‚zum Bestandteil‘ des Filmraums. Der Trailer zu *HOUSE OF WAX* betont dies als Attraktion:

You HEARED about it! / You READ about it! / You may even think you’ve SEEN it! / But never ... until NOW .. / THE REAL, THE TRUE MIRACLE of / Third Dimension / It is like NOTHING that has ever happened to you before ... [Abb. 4.2.5a] / When Warner Bros brings you this NEW WONDER of the Entertainment World / Every ASTOUNDING SCENE in the story / comes as CLOSE as the person next to you ... / and YOU are part of the living drama / that takes you into the SCREAMING TERROR of the / „HOUSE OF WAX“ / A chamber of horrors ... and YOU are engulfed in its MYSTERIES! / a kiss that kills and you ACTUALLY SENSE its chilling menace! [Abb. 4.2.5b] / A MONSTER that stalks the SHADOWS ... and its EVIL touches you! / 1001 High Tension Thrills in vivid WarnerColor / COME OFF THE SCREEN / RIGHT AT YOU! / IN EXCITING / third dimension / as it was MEANT to be seen ... / When you join VINCENT PRICE FRANK LOVEJOY PHYLLIS KIRK in / „HOUSE OF WAX“ photographed in natural vision 3-Dimension⁴⁶⁵

Der Zuschauerkörper als Adresse für Sexualität und Gewalt
	
<p>Abb. 4.2.5a: Trailer zu <i>HOUSE OF WAX</i> (0:0:30)</p>	<p>Abb. 4.2.5b: Trailer zu <i>HOUSE OF WAX</i> (0:01:15)</p>

Die direkte Ansprache des Zuschauers zu Beginn referiert auf die Aktualität des 3-D-Verfahrens („You may even think you’ve SEEN it“) und beruft sich wahrscheinlich auf die Kenntnis des Originals *MYSTERY OF THE WAX MUSEUM*. Der Trailer betont zentral, dass ein Besuch von *HOUSE OF WAX* ein Filmerlebnis besonderer Art darstellt, etwas, das einem „zustoßt“ („that has ever happened to you“). Die Distanz zwischen Zuschauer und Filmhandlung, so wird suggeriert, ist vollständig aufgehoben: Die Filmhandlung findet im Zuschauerraum statt („comes as CLOSE as the person next to you“) und der Zuschauer wird ein Teil der Filmhandlung („YOU are part of the living drama“).

Wie schon bei der Werbung zu *BWANA DEVIL* wird auch in diesem Trailer vor allem auf die Authentizität von Schock- und ‚Sex‘-Szenen hingewiesen: „From the very first 3-D feature, the alliance between sex and horror was implicit in the alliteration of the ad: lion, lap and lover.“⁴⁶⁶ – hier in der Alliteration „a kiss that kills“ hervorgehoben. Damit suggeriert der Trailer, dass es vor allem die Motive der *body genres* sind, die in *HOUSE OF WAX* mittels Dreidimensionalität betont werden.

⁴⁶⁵ Im unteren Teil des letzten Bildes finden sich klein gedruckt weitere Produktionsangaben. Hervorhebungen sind übernommen, der Schrägstrich kennzeichnet einen Bildwechsel durch Überblendung oder Schnitt.

⁴⁶⁶ Paul 1993, S. 340.

André de Toth, der (einäugige!) Regisseur des Films, hatte sich im Vorfeld bereits theoretisch mit dem 3-D-Verfahren auseinandergesetzt: 1946 veröffentlicht er in der Zeitschrift *Variety* einen Artikel zum Thema.⁴⁶⁷ Trotzdem er über keinerlei praktische Erfahrung verfügt, engagiert ihn die Produktionsfirma *Warner Bros.*, um *HOUSE OF WAX*, den ersten 3-D-Film des Studios⁴⁶⁸ und gleichzeitig ersten 3-D-Film Hollywoods⁴⁶⁹, zu drehen. Das Ergebnis ist ein voller Erfolg: *HOUSE OF WAX* wird „one of the most popular manifestations of brief 3-D craze in the early Fifties“⁴⁷⁰ und bleibt auf seine Art über lange Zeit ästhetisch unerreicht: „3-D hasn't really improved since *HOUSE OF WAX*“⁴⁷¹.

Ausschlaggebend für die nachhaltige Berühmtheit des Films ist die Verquickung von 3-D-Technologie, Sujet und Selbstreflexivität. „Andre de Toth [...] has claimed the film was designed to be in 3-D in its earliest planning stages, from the writing of its script to the construction of its sets.“⁴⁷² Die Abstimmung von Erzählung und Inszenierung hat es ermöglicht, einen ‚3-D-Film über Dreidimensionalität‘ zu produzieren, der die simulatorische Verwirrung von Original und Reproduktion beständig thematisiert. Die Wachsfiguren wirken so lebensecht, dass sie von echten Menschen nicht unterschieden werden können: Zwei Besucherinnen des neuen Museums von Jarrod halten einen Passanten für eine Wachsfigur: „He looks like a real man.“ Worauf dieser antwortet: „You'd be surprised!“ (0:45:50) Und die Wachsfiguren, die angeblich nach Polizei- und Pressefotos von verschwundenen Menschen angefertigt wurden, sind diesen bis in die kleinsten Details ähnlich – Details, die auf keiner der fotografischen Vorlagen zu erkennen sind.

Der Grund für diese Ähnlichkeit: Originalkörper und Wachsexponat sind in der Sammlung Jarrods wie das Borges'sche Territorium und seine Karte zur vollständigen Deckung gelangt.⁴⁷³ Als die Protagonistin bei einer Jeanne-D'Arc-Wachsfigur, die ihrer Freundin verblüffend ähnlich sieht, sogar ein zusätzliches Ohringloch entdeckt, das auf keinem der Polizeifotos zu sehen war, versucht sich der anwesende Künstler angesichts der frappierenden Detailgetreue⁴⁷⁴ eines Exponates mit dem Realismuskonzept seines Vorgesetzten herauszureden: „If I missed a detail of that sort, Mr. Jarrod would be most displeased. He insists on reality.“ (1:04:44). Diese Aussage ist wörtlicher zu verstehen, als es auf den ersten Blick scheint, wird doch bald klar, dass die Wachfiguren gar keine Reproduktionen sind, sondern mit Wachs (der Patina der Reproduktion) überzogene ‚Originale‘.

⁴⁶⁷ Vgl. Symmes 1983, S. 50.

⁴⁶⁸ Das *Natural-Vision*-Verfahren, bei dem eine Doppelkamera eingesetzt wird, ist erst kurz vor den Dreharbeiten zum Film erfunden worden (vgl. Symmes 1983, S. 51 und S. 53), ebenso das vierspurige Stereo-Tonverfahren *WarnerPhonic*, das den visuellen Eindruck der ‚Räumlichkeit‘ akustisch unterstützen sollte. (Vgl. Symmes, S. 54.) Zur Zeit der Veröffentlichung von *HOUSE OF WAX* waren 4.900 von 20.000 us-amerikanischen Kinos technisch für die Projektion von herkömmlichen 3-D-Filmen gerüstet. (Vgl. Paul 1993, S. 329.) Der Film konnte dennoch in jedem Kino projiziert werden, da er nicht – wie bislang bei 3-D-Filmen – mit zwei simultan abzuspielenden Rollen (je eine pro Perspektivaufnahme), sondern in einem *single strip* ausgeliefert wurde – einer einzigen Rolle, die in jedem Kino-Projektor abgespielt werden konnte. (Vgl. Paul 1993, S. 329.)

⁴⁶⁹ Paul 1993, S. 329.

⁴⁷⁰ Pülleine 1983, S. 35.

⁴⁷¹ Symmes, S. 122.

⁴⁷² Paul 1993, S. 342.

⁴⁷³ Vgl. Baudrillard 1978a, S. 7.

⁴⁷⁴ In der kriminologischen und kunsthistorischen Betonung des *Details* findet auch hier wieder jener von Ginzburg betonte Paradigmenwechsel Erwähnung.

Wachsfiguren gehörten (wie der frühe Film⁴⁷⁵) zu den marginalisierten Kunstgattungen. Wie beim frühen Film scheint ihre Kunstfertigkeit in einer möglichst hohen Deckungsähnlichkeit mit der Realität begründet zu sein. Und wie der frühe Film zählen Wachsfiguren damit zu den populären Attraktionen von Varieté und Jahrmarkt. Neben historischen Persönlichkeiten, die die Exponate des ersten Wachsmuseums des noch geistig gesunden Jarrod bildeten, sind es vor allem „scene[s] of historic violence“ (0:46:23), die in Wachsfiguren (und Wachsfiguren-Filmen, vgl. Paul Lenis *DAS WACHSFIGURENKABINETT*) ausgestellt werden. Der Realitätseffekt, die ‚Anwesenheit‘ des Zuschauers in der Szene der Gewalt, im Verbund mit dem Affektcharakter von Gewaltdarstellungen bilden die Grundlage der Popularität von Wachsfigurensammlung und Kriminalfilm.

Diese Ähnlichkeit thematisiert *HOUSE OF WAX* auf eine selbstreflexive Art. Jarrod formuliert das Programm seines neuen Wachsmuseums mit folgenden Worten:

„I’m going to give the people what they want: sensation, horror, shock. Send them out in the streets to tell their friends how wonderful it is to be scared to death. [...] Crimes of violence will be reproduced in wax and exhibited while they are still fresh in the public mind. [...] But each subject must be taken from life. How can I convince my audience they’re alive, if I don’t believe it myself?“ (0:39:15)

Die thematische und rhetorische Ähnlichkeit dieser Programmatik zum Ankündigungstext aus der *HOUSE-OF-WAX*-Vorschau ist ein Indiz für die Selbstreflexivität des Films, auf die auch William Paul hinweist:

„For all its horror film ghoulishness, *HOUSE OF WAX* philosophically explores the play between illusion and reality central to experience of stereoscopic films by using the waxwork as a kind of metaphor for 3-D itself. [...] As much as it is in 3-D, it is a film about the nature of 3-D – not depth, but specifically the 3-D process itself. It might seem a bit perverse because they are such contradictory modes of address, but the film does present itself as both a meditation and an exploitation of its photographic process.“⁴⁷⁶

Über die Selbstthematization seiner Dreidimensionalität hinaus greift der Film die Fragestellung authentischer Reproduktion von Verbrechen in Medien auf. Hierbei spielt die zeitliche Nähe des Verbrechens eine besondere Rolle. Jarrod versucht seine Exponate möglichst ‚nach frischer Tat‘ („still fresh in the public mind“) in seine Sammlung einzufügen, um auf das Referenzwissen seiner Zuschauer insistieren zu können. Eigens für solche Ausstellungsstücke hat er einen Raum eingerichtet, der ständig aktualisiert wird: „The exhibits in this room will be added to from time to time as various crimes are committed. You’ll read about them in your newspaper and see them enacted here in waxen tableaux.“ (0:47:05)



Um die Aktualität seiner Ausstellung und die Authentizität seiner Reproduktionen gewährleisten zu können, sorgt er selbst dafür, dass genügend reproduzierbare Verbrechen stattfinden. Sein erstes Opfer – sein ehemaliger Kompagnon – bildet eines seiner zentralen Exponate. Diese Geschwindigkeit mit der Jarrod die Kriminalhistorie ästhetisiert, macht zwei Polizeiermittler auf ihn aufmerksam: „Your know this fellow Jarrod’s quicker at finding these guys than we are?“ – „That’s what he says in his advertising.“ (1:19:41)

Der Realitätseffekt, dem die Museumsbesucher in diesem besonderen Raum ‚erliegen‘ (an zwei Stellen fällt eine Frau in Ohnmacht – ähnlich dem jungen Dichter in Lenis *DAS WACHS-*

⁴⁷⁵ Vgl. Paul 1993, S. 341.

⁴⁷⁶ Paul 1993, S. 341f.

FIGURENKABINETT), wird vom Film auf seine eigene Rezeptionssituation übertragen: Als Jarrod seine Besucher durch das Museum führt, erläutert er die kriminalhistorischen Hintergründe seiner Exponate. In jenem Raum, neben einer Reproduktion von William Kemmler⁴⁷⁷, befindet sich ein mit „Bluebeard“ betitelter, achtfachen Frauenmörder (Abb. 4.2.5d). Als eine der Besucherinnen von dessen Taten erfährt, fällt sie in Ohnmacht. (0:48:13) Der Affektübertrag dieser Konfrontation wiederholt sich bei derselben Frau, als sie später vor dem Museum mit einem „barker“ (jemand, der Passanten zum Eintritt ins Museum überreden soll) konfrontiert wird. Dieser schleudert an Gummibändern befindliche Bälle auf die Vorübergehenden, welche, kurz bevor sie diese treffen, zu ihm zurückschnellen. Dieser direkte ‚Angriff‘ auf den Körper der Museumsbesucherin (den diese mit einer erneuten Ohnmacht quittiert), findet zuvor schon einmal statt – hier jedoch auf den Körper der Kinozuschauer.

barker	Blaubart
	
Abb. 4.2.5c: HOUSE OF WAX (0:44:44)	Abb. 4.2.5d: HOUSE OF WAX (0:48:07)

Der „barker“ wendet sich in einer Sequenz der Kamera und damit der vierten Wand direkt zu und schleudert seine Bälle in Richtung des Kinopublikums (Abb. 4.2.5c). Der 3-D-Effekt soll in dieser Sequenz eine Schreckreaktion des Publikums auslösen, die der „barker“ durch direkte Anrede noch forciert: „There is someone with a bag of popcorn. Close your mouth, it’s the bag I’m aiming at. Not your tonsil. Here she comes. Look at that, it’s in the bag.“ (44:56) Mit der dreidimensionalen Wiedergabe der Aktion und der direkten Ansprache der Zuschauer versucht der Film die Barriere zwischen Publikums- und Filmraum endgültig zu überwinden; der *filmdienst* prognostiziert wohl auch auf Grund dieser Wirkungsabsicht: „Für Jugendliche bedeutet der Film schädliche Übererregung.“⁴⁷⁸ Vor allem in den Kampfszenen, in denen etliche Angriffe aus dem Vordergrund (also aus Richtung des Kinopublikums) erfolgen, soll diese Überwindung suggeriert werden.

⁴⁷⁷ Mit dieser Hinrichtung ist eine interessante medienhistorische Debatte verbunden: William Kemmler hatte seine Frau am 29. März 1889 mit einer Axt ermordet und wurde am 6. August 1890 in Auburn (New York) als erster Mensch auf dem elektrischen Stuhl hingerichtet. Kemmlers Anwalt wollte die Exekution wegen ihrer Grausamkeit verhindern und wurde in seinem Ansinnen von George Westinghouse unterstützt, der gleichzeitig Befürworter des Wechselstroms war. Kemmler wurde dennoch hingerichtet, weil sich Thomas A. Edison, Befürworter des Gleichstroms und damit Westinghouses direkter Konkurrent, gegen die Argumente seines Widersachers durchsetzte. (Vgl. Essig 2003.) Die Referenz Jarrods auf den „Twelve years ago“ (0:47:25) hingerichteten Kemmler situiert die Filmhandlung von HOUSE OF WAX im Jahr 1902, was die Annahme Pauls korrigiert, der sie „back to the 1890s“ vermutet. (Vgl. Paul 1993, S. 343.)

⁴⁷⁸ z. K. 1953.

Der Filmhistoriker William Paul kommt jedoch zu dem Schluss, dass gerade die 3-D-Effekte es sind, die das Eintauchen des Publikums ‚in den Filmraum‘ verhindern, die vielmehr – und das zeigt sich vor allem an den „barker“-Sequenzen – einen Vektor in die entgegengesetzte Richtung etablieren: Der Film greift auf den Zuschauerraum über und verursacht dort nach einem anfänglichen Erschrecken einen „emergence“⁴⁷⁹-Effekt, der die Tatsache, dass sich das Publikum in einem (3-D-)Film befindet, beständig ins Bewusstsein ruft. Das Tragen der für den 3-D-Effekt notwendigen Brillen erschwert die Selbstvergessenheit des Publikums noch zusätzlich. Einen ähnlichen Distanzierungseffekt leistet die Selbstthematization der Authentizität wie sie sich im Sujet der Wachsfiguren findet. *HOUSE OF WAX* bleibt damit ein kinematografisches Experiment, ein filmisches Traktat über Authentisierung durch Raumüberbrückung, dessen Affektproduktion sich nicht aus der Partizipation des Publikums speist, sondern in der Selbstzweckhaftigkeit gefangen bleibt.

4.2.6 Narration und Identität – *ENSAYO DE UN CRIMEN* (Mexiko 1955, Luis Buñuel)

ENSAYO DE UN CRIMEN (dt. *DAS VERBRECHERISCHE LEBEN DES ARCHIBALDO DE LA CRUZ*⁴⁸⁰) entstand 1955 in Mexiko. Luis Buñuel, ein bedeutender Protagonist des surrealistischen Kinos der 1920er und 1930er Jahre, wurde während des spanischen Bürgerkriegs 1937 als technischer Berater der republikanischen Regierung in die USA geschickt. 1947 übersiedelt er nach Mexiko, wo er den Rest seiner Schaffenszeit und seines Lebens verbringt.

François Truffaut konstatiert, „daß *ARCHIBALDO* zu jenen sehr seltenen Filmen von besonders raffinierter Konstruktion gehört, die mit einem echten Sinn für das Abrollen des Filmstreifens auf der Leinwand geschrieben sind.“⁴⁸¹ Und in der Tat ist *ENSAYO DE UN CRIMEN* ein hochgradig selbstreflexiver Film; seine Ironie und moralisch nicht eindeutig verortbare Haltung hat ihm vor allem von Seiten der kirchlichen⁴⁸² Filmpresse scharfe Kritik eingebracht. Der *Evangelische Film-Beobachter* nennt *ENSAYO DE UN CRIMEN* 1961 ein

„Monstrum von Stoff [...]. Dabei wirkt nicht so sehr das legitime Thema von den geheimen Tötungswünschen als Entgleisung, sondern vielmehr die Ausdehnung, in der es hinter verharmlosendem Vorwand behandelt wird. [...] *DAS VERBRECHERISCHE LEBEN DES ARCHIBALDO DE LA CRUZ* spielt sich nur in Wünschen, Mordvorbereitungen und Visionen ab. Die Tötungsabsichten werden verharmlost und am Ende ins Banalste gezogen. Deshalb lehnen wir den Film ab.“⁴⁸³

Diese rigorose Ablehnung steht einem Stoff gegenüber, der in all seiner ‚Unschuld‘ glänzt: Der gut betuchte Keramiker Archibaldo de la Cruz hegt seit seiner Kindheit Mordfantasien gegenüber Frauen. Es kommt jedoch nie zum Verbrechen, weil immer irgendein Zufall die Tat vereitelt. Die ‚verhinderten Opfer‘ sterben aber dennoch kurze Zeit darauf bei einem Unfall, durch Suizid oder einen anderen Mord. Archibaldo macht für diese Zufälle die magische

⁴⁷⁹ Mit „The aesthetics of emergence“ betitelt Paul seine Abhandlung über 3-D-Effekte im Kino und deren Versagen, wenn es darum geht, den Realitätseffekt beim Publikum zu evozieren. (Vgl. Paul 1993.)

⁴⁸⁰ Wörtlich übersetzt bedeutet der spanische Originaltitel „Versuch eines Verbrechens“.

⁴⁸¹ Truffaut 1971, S. 342.

⁴⁸² Buñuel hat die Kirche Zeit seines Lebens mit scharfer Kritik und Spott überzogen, was die schon beinahe ‚allergische‘ Reaktion der konfessionellen Filmpresse auf seine Kunst erklärt.

⁴⁸³ A. W. 1961, S. 347. Interessanterweise kommt das katholische Pendant des *Film-Beobachters*, der *filmdienst*, zu einem wesentlich milderem Urteil. Er befürchtet zwar, dass einige Szenen „als blasphemisch mißverstanden werden“ können, findet jedoch, dass der Film durchaus anspruchsvoll mit seinem Thema umgeht: Er „verlangt als Ganzes ein Publikum, das den Ansprüchen und Schrecken eines so abseitigen Themas und seiner bizarren Spielart mit den dafür notwendigen Voraussetzungen begegnet“ und ist daher als „bloße Unterhaltung [...] nicht geeignet.“ (M:PL 1961, S. 298.)

Kraft einer Spieluhr verantwortlich, die, immer wenn sie spielt, seine geheimen Tötungsfantasien in die Realität umsetzt.

Die Filmerzählung wird von Buñuel in einer komplizierten Struktur von Rückblenden, Vorblenden, Traumbildern und Visionen erzählt. Auf diese Weise wird es möglich, die imaginierten Morde als real zu präsentieren. Der ‚Täter‘ selbst ist es, der sich anklagt, weil es sich für ihn in seiner Erinnerung so darstellt, als sei er allein Schuld am Tod der vier Frauen. Die Filmhandlung wird unter folgender Struktur präsentiert:

1. Prolog in der erzählten Gegenwart: Archibaldo liegt in einem Hospital und erzählt einer Krankenschwester aus seiner Kindheit. (0:00:00-0:02:13)
2. Rückblende: Archibaldo als Kind. Er bekommt die Spieluhr geschenkt und erlebt den Tod seiner Erzieherin, die durch einen Querschläger stirbt. (Abb. 4.2.6a und 4.2.6b) (0:02:13-0:07:40)
3. Fortsetzung des Prologs in der erzählten Gegenwart: Archibaldo will die Krankenschwester töten, die vor ihm flieht und in einen leeren Fahrstuhlschacht stürzt. Archibaldo zeigt sich daraufhin selbst bei der Polizei an und rekapituliert dem Ermittler seine Täter-Biografie. (0:07:40-0:13:45)
4. Geständnis-Rückblende: Archibaldo schildert, wie er die Spieluhr in einem Antiquitätengeschäft wiedergefunden hat, wie er den Mord an „der schönen Hysterikerin“⁴⁸⁴ Patricia Terazas begangen hat, wie er den Mord an Lavinia vorbereitet hat und wie er den Mord an seiner Ehefrau Carlotta begangen hat. (0:13:45-1:24:49)
5. Epilog in der erzählten Gegenwart: Der Inspektor lehnt das Geständnis ArchibalDOS ab. Dieser geht nach Hause, holt die Spieluhr und versenkt sie in einem Teich. Er trifft Lavinia. (1:24:49-1:29:48)

Die Rückblenden, die hier augenscheinlich zur Visualisierung der Erinnerung des Protagonisten eingesetzt werden, haben die Sekundärliteratur zu psychoanalytischen Interpretationen eingeladen. Ein solches Vorgehen wird nicht nur durch den Umstand der Rahmenhandlung (das Geständnis ArchibalDOS wirkt ob seiner eigentlich offensichtlichen Unschuld eher wie ein Therapiegespräch) gerechtfertigt, sondern greift auch die psychoanalytischen Klischees der Handlung⁴⁸⁵ auf: ArchibalDOS naiv kindliche/kindische⁴⁸⁶ Allmachtsfantasien, sein Verkleidungsspiel mit der Wäsche der Mutter (0:03:03), die Inszenierung der Waffen („Über die Bedeutung der Metaphern gibt jedes Handbuch der Traumanalyse Aufschluß: Feuerwaffen sind Phallus-Symbole, der Schuß und Blut stehen für die geschlechtliche Vereinigung. [...] Rasiermesser[] – ein weiteres Phallussymbol“⁴⁸⁷) und die sexuelle Begierde, die an Mordfantasien gekoppelt ist (Abb. 4.2.6b).

⁴⁸⁴ Truffaut 1971, S. 339.

⁴⁸⁵ Wie alle Surrealisten hat sich auch Luis Buñuel sehr für die Psychoanalyse interessiert. Im Jahr 1923 hat er Freuds *Psychoanalyse des Alltags* gelesen. (Vgl. <http://de.wikipedia.org/wiki/Bunuel>, Abrufdatum: 04. 10.2007.)

⁴⁸⁶ Vgl. Rohmer 2000, S. 271.

⁴⁸⁷ Patalas 1961, S. 410f.

Eine Kindheitserinnerung des Archibaldo de la Cruz



Abb. 4.2.6a: ENSAYO DE UN CRIMEN
(0:07:26)



Abb. 4.2.6b: ENSAYO DE UN CRIMEN
(0:07:33)

Rückblenden dienen nicht nur in ENSAYO DE UN CRIMEN der Visualisierung von Erinnerungsprotokollen, die in ihrer Subjektivität keineswegs immer Fakten darstellen müssen. Anders ist dies bei Rückblenden, die eine vergangene Handlung aus objektiver Perspektive ‚in die Gegenwart projizieren‘. Hier ist die faktische Richtigkeit der Vergangenheitsdarstellung Zwang, weil sie Aspekte in die erzählte Gegenwart einfügt, die dort bedeutsam werden.⁴⁸⁸ Die *Grenzzeichen* (zur Definition dieses Begriffs komme ich weiter unten) der Rückblenden in ENSAYO DE UN CRIMEN suggerieren, dass es sich bei ihnen um Erinnerungsprotokolle handelt, was sich bei genauem Hinsehen aber als trügerisch herausstellt.

Jede Rückblende in ENSAYO DE UN CRIMEN enthält Sequenzen, in denen Archibaldo (also der sich Erinnernde) nicht zugegen ist⁴⁸⁹:

- In der Kindheits-Rückblende wird ein Zwiegespräch der Eltern ArchibalDOS gezeigt (0:04:57-0:05:43),
- In der Erinnerung an die Wiederentdeckung der Spieluhr im Antiquitätengeschäft gibt es ein Gespräch zwischen zwei Verkäufern, nachdem Archibaldo das Geschäft bereits verlassen hat (0:16:15-0:16:32),
- Patricia und ihr Verlobter unterhalten sich flüsternd in der Küche, während Archibaldo im Wohnzimmer wartet (0:38:22-0:0:39:12),
- Die Polizisten untersuchen den ‚Tatort‘ von Patricias Suizid (0:43:18-0:45:08)⁴⁹⁰, während sich Archibaldo bei sich zu Hause befindet.

⁴⁸⁸ Die ‚lügende Rückblende‘, wie sie Alfred Hitchcock in STAGE FRIGHT (USA 1950) eingesetzt hatte, verstößt zu sehr gegen die dramaturgischen Konventionen, was Hitchcock „häufig zum Vorwurf gemacht“ wurde. (Truffaut 1998, S. 185.)

⁴⁸⁹ Damit verstößt der Film gegen sein bis dahin etabliertes Point-of-View-Konzept, das auf Grund der Subjektivität der Erinnerung eine personale Erzählposition suggeriert.

⁴⁹⁰ Die sich an diese Sequenz anschließende Szene beginnt mit einer Zeitungsdarstellung über die Einäscherung Patricias (0:45:09), was zumindest hier den Verdacht nähren könnte, Archibaldo habe Detailwissen über die Tat und deren Ermittlung aus der Zeitung erfahren und als eigene Erinnerung gespeichert. Die Kamerafahrt von der Groß- in die amerikanische Aufnahme offenbart jedoch, dass es nicht Archibaldo war, der die Zeitung gelesen hat, sondern seine zukünftige Schwiegermutter. (0:45:21)

- Carlotta und Alejandro unterhalten sich in Alejandros Wohnung, während Archibaldo vor dem Haus wartet (1:17:16-1:18:24) usw.

Zusätzlich nährt Archibaldo durch widersprüchliche Aussagen bezüglich der Qualität seines Gedächtnisses Zweifel an der Exaktheit seiner Erinnerungen: „It’s imprinted on my memory like a photograph.“ (0:08:06) vs. „I have a terrible memory for faces.“ (0:20:44)

Die gegenteilige Annahme, die Rückblenden seien keine Erinnerungen, sondern faktische Szenen der Erzählungsvergangenheit, wird durch die darin dargestellten Visionen ArchibalDOS gestört. Die Rückblenden stellen also ein Hybrid zwischen subjektiven Erinnerungs- und objektiven Vergangenheitsbildern dar. Enno Patalas erkennt diese Eigenart und schlägt verschiedene Möglichkeiten ihrer Interpretation vor:

„Das [...] macht den ästhetischen Reiz des Films aus, in dem alles einen mehrfachen Sinn hat, Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft, Traum und Wirklichkeit einander durchdringen und austauschbar sind. Bunuel [sic] provoziert den Betrachter dazu, seinen Film gleichsam wie ein Vexierbild auf den Kopf zu stellen und ihn ‚andersrum‘ zu betrachten. Von jeder Seite nimmt er sich verschieden aus: als pathologische Studie eines Gehemnten, als Traumprotokoll eines Don Juan, als Anthologie surrealistischer Metaphern, als Parabel auf die Unmöglichkeit der Liebe, als Gesellschaftssatire, als Groteske.“⁴⁹¹

Die Lesart als „pathologische Studie eines Gehemnten“⁴⁹² stützen vor allem die bereits erwähnten überdeterminierten Erinnerungsgegenstände: Die Waffen, die Kleidung, die Spieluhr, ... An dieser Stelle ließe sich der Versuch unternehmen, die traumatische Kindheitserinnerung ArchibalDOS zu den (Deck-)Erinnerungen seiner Morde in Beziehung zu setzen. Ernst Karpf schlägt eine solche Lesart vor:

„Der Film zeigt ein Erinnern, das für die Hauptfigur nicht als mühsamer Prozeß der Wiederaneignung des Verdrängten verläuft, sondern als die klare Geschichte einer kindlichen Obsession, die mit dem Wiederauftauchen ihres Symbols im Erwachsenenalter eine Kette von Wiederholungszwängen auflöst“⁴⁹³.

Bedeutsam für die Geschichte des Serienmörderfilms wird das Motiv des Erinnerns⁴⁹⁴ aber vor allem auf einer anderen Ebene. Die ‚Geschichte‘, die Archibaldo dem Polizisten erzählt, und die seine Schuld belegen soll, ist zwangsläufig, weil dies der Plot des Spielfilms verlangt, *narrativ strukturiert*. Dennoch erfüllt die Narrativität des Erzählten hier noch eine zweite, intradiegetische Funktion: Sie soll dem Inspektor die Tathergänge und die logische Entwicklung der Tatsachen *plausibel* machen.

Die *Narrative Psychology* untersucht unter anderem die Homologie von Identitätskonstruktion und (literarischer/filmischer) Erzählung.⁴⁹⁵ Beide basieren auf ähnlichen Prinzipien. Be-

⁴⁹¹ Patalas 1961, S. 413.

⁴⁹² Auch der *filmdienst* bemerkt diesen Charakter des Films: „Stoff und Gestaltung vereinigen sich zu einem Werk, das sich, ohne dabei den Eindruck psychologisierender Spielerei zu erwecken, nur psychologisch entschlüsseln lässt.“ (M:PL 1961, S. 298.)

⁴⁹³ Karpf 1990, S. 134.

⁴⁹⁴ Angesichts der Häufigkeit, mit der das Erinnern und Vergessen im Film selbst thematisiert wird, lässt sich ohne Zweifel von einem Motiv sprechen.

⁴⁹⁵ Einen Forschungsbericht und -überblick liefert Nelson 1993. Das Phänomen der *narrativen Identität*, das Paul Ricoeur in seinem Hauptwerk *Zeit und Erzählung* untersucht, beschreibt dasselbe Phänomen. Nach Ricoeur ist narrative Identität: „Der zarte Sprößling, der aus der Vereinigung von Geschichte und Fiktion hervorgeht, ist die Zuweisung einer spezifischen Identität an ein Individuum oder eine Gemeinschaft [...]. Wie die literarische Analyse der Autobiographie bestätigt, wird die Geschichte eines Lebens unaufhörlich refiguriert durch all die wahren oder fiktiven Geschichten, die ein Subjekt über sich selbst erzählt. Diese Refiguration macht das Leben zu einem Gewebe erzählter Geschichten. [...] So gesehen ist die narrati-

reits in der Kindheit⁴⁹⁶ lernen wir, unsere Erlebnisse auf dieselbe Weise zu erzählen, auf die auch fiktionale Geschichten erzählt werden. Der Sozialpsychologe Kenneth J. Gergen hat diese Strukturähnlichkeit für die „Persönlichkeit der krisenhaften Spätmoderne“⁴⁹⁷ untersucht und „Konstruktionsregeln für Selbsterzählungen“⁴⁹⁸ aufgestellt. Fünf dieser Kriterien unterscheidet Gergen, die sich auf den Film übertragen lassen:

1. „Ein sinnstiftender Endpunkt“: Jede Erzählung muss zielgeleitet sein. Das Ziel der Erzählung soll(te) Sinn stiften. Das Ziel Archibaldos ist es, sich als Mörder darzustellen.
2. „Die Eingrenzung auf relevante Ereignisse“: Es sollten nur zentrale Aspekte der „gesamten Lebensgeschichte“ erzählt werden, solche, die dem Ziel der Erzählung untergeordnet sind. Viele Geschichten (z. B. Lebensmomente, in denen man gerade „steckt“) sind jedoch unfertig. Diese Prozesshaftigkeit muss strategisch erzählt werden. Die Erzählrelevanz benötigt ein „stabiles Verständnisuniversum“⁴⁹⁹, in dem Übereinstimmung zwischen Erzähler und Rezipient über die Relevanz eines Ereignisses für den „Fortgang der Handlung“ hergestellt werden kann. Die „Todeswünsche“ Archibaldos stellen für den Inspektor Verstöße gegen ein solch „stabiles Verständnisuniversum“ dar, weil sie im Widerspruch zum Realitätsprinzip stehen.
3. „Die narrative Ordnung der Ereignisse“: Dieser Punkt berührt im Wesentlichen die temporäre Struktur der Erzählung. Die zeitliche Abfolge von Ereignissen, die eine Kausalverbindung erst ermöglicht, muss mitkommuniziert werden. Dieses Prinzip verfolgt Archibaldo vordringlich.
4. „Die Herstellung von Kausalverbindungen“: „Jedes Ereignis sollte ein Produkt des vorangegangenen sein. In dem Maße, wie Ereignisse innerhalb einer Narration in einer interdependenten Form verbunden werden, nähert sich die Darstellung einer wohlgeformten Narration.“⁵⁰⁰ Kontingenz muss erklärt (oder verschwiegen) werden. Der Kausalnexus zwischen dem Inbetriebnehmen der Spieluhr und dem Tod eines Menschen ist nur für Archibaldo erkennbar.
5. „Grenzzeichen“: Sie markieren den Eintritt in die und den Austritt aus der Erzählung und rufen beim Kommunikationspartner Erwartungshaltungen und Muster wach. Hier lassen sich die Signale für den Zuschauer, dass er in die ‚Erinnerung‘ Archibaldos eintritt bzw. aus ihr austritt, ansiedeln.

ve Identität in ständiger Bildung und Auflösung begriffen“ (Ricoeur 1991, S. 393-399.) Ricoeur findet für seine These der narrativ strukturierten Identität Bestätigung in der Psychoanalyse: „So hebt [...] die psychoanalytische Erfahrung die Rolle der narrativen Komponente hervor, denkt man an die sogenannten ‚Fallgeschichten‘; deutlich erkennbar ist diese Rolle in der Arbeit des Analysanden, die von Freud auch ‚Durcharbeitung‘ genannt wird: sie rechtfertigt sich überdies durch das Ziel, auf das die ganze Kur zusteuert und das darin besteht, die gleichermaßen unverständlichen wie unverträglichen Bruchstücke von Geschichten durch eine kohärente und akzeptable Geschichte zu ersetzen“ (Ricoeur 1991, S. 397.) Damit beschreibt Ricoeur auch gleichzeitig einen Prozess, der sich im ‚Verstehenwollen‘ einer psychotischen Persönlichkeit, wie der des Serienmörders, wiederfindet. Dass der Serienmörderfilm für dessen Verständnis die Psychoanalyse anbietet, ist also kein Zufall. (Vgl. auch Ricoeur 1987.)

⁴⁹⁶ „children gradually learn the forms of how to talk about memories with others, and thereby also how to formulate their own memories as narratives.“ (Nelson 1993, S. 10)

⁴⁹⁷ Der Münchner Narrationspsychologe Wolfgang Kraus referiert Gergens Konzept unter Verwendung der Terminologie der Risikosoziologie Ulrich Becks. (Vgl. Kraus 1999.)

⁴⁹⁸ Vgl. Kraus 1999, S. 7. Die Punktüberschriften folgen der Aufstellung Kraus’.

⁴⁹⁹ Kraus 1999, S. 7.

⁵⁰⁰ Kraus 1999, S. 8.

Selbsterzählungen müssen Gergen zufolge bestimmte „Gestaltungsdimensionen“⁵⁰¹ enthalten: Sie benötigen einen „Inhalt“, eine „Auktorialität, Handlungsträgerschaft“, einen „Spannungsbogen“, ein „Genre“, eine „Zeitperspektive“ und „Figuren der Kausalität“.⁵⁰² Diese Gestaltungsdimensionen sind auch bei fiktionalen Erzählungen einzuhalten (beim Film: Plot, Perspektive, Dramaturgie, Genre, Erzählzeit/erzählte Zeit, Montageprinzipien).

Indem Archibaldo dem Inspektor seine Täter-Geschichte ‚wie einen Film‘ erzählt und Buñuel dem Zuschauer dabei einen ‚Erinnerungsfilm‘ in Form von Rückblenden vorführt, der aber sowohl gegen einzelne Konventionen des biografischen Erzählens als auch der filmischen Präsentation von Rückblenden verstößt, verführt er zur Reflexion, zur Auflösung dieser ‚Fehler‘ durch Interpretation.

Die versinkende Rezeption wird ebenfalls durch häufige intertextuelle Verweise auf die Geschichte des (Serienmörder-)Films unterbrochen. ENSAYO DE UN CRIMEN ‚erinnert sich‘ und seine Zuschauer an Filme wie MONSIEUR VERDOUX⁵⁰³, Hitchcocks SHADOW OF A DOUBT (USA 1943)⁵⁰⁴ oder Preston Sturges UNFAITHFULLY YOURS (USA 1948)⁵⁰⁵ – alles Filme, in denen in Liebesbeziehungen Morde geschehen.

Mit dieser vielfach kodierten Erinnerungsproblematik thematisiert Buñuels Film ein Projekt, das allen Serienmord-Erzählungen zugrunde liegt: Wie lässt sich eine Täterbiografie durch Erzählung ‚verstehbar‘ machen? Dass Archibaldo ein Mörder ist, weil er glaubt, mit Wünschen getötet zu haben, wirkt in ENSAYO DE UN CRIMEN genauso plausibel wie in Filmerzählungen über ‚echte‘ Täter, deren psychopathologischer Hintergrund ebenfalls allein mit den Mitteln *narrativer Identität* verstehbar gemacht wurde. Archibalδος Erzählung ist insofern eine typische Darstellung einer Mörderbiografie.

4.2.7 Mediensschuld – WHILE THE CITY SLEEPS (USA 1956, Fritz Lang)

Nachdem Fritz Langs DAS TESTAMENT DES DR. MABUSE (D 1933) kurz vor der geplanten Uraufführung von den Nationalsozialisten, mit denen Lang schon bei den Dreharbeiten zu M – EINE STADT SUCHT EINEN MÖRDER in Konflikt gerade war, verboten wurde, bot Joseph Goebbels dem Regisseur eine Führungsposition in der deutschen Filmindustrie an. Vor allem sein Film METROPOLIS (D 1927) hatte Hitler und Goebbels nachhaltig beeindruckt, weshalb sie sich zu diesem paradoxen Angebot entschlossen.⁵⁰⁶ Lang reagierte auf diesen Annäherungs- und Vereinnahmungsversuch mit der sofortigen Ausreise aus Deutschland: Am 15. Juli

⁵⁰¹ Kraus 1999, S. 10.

⁵⁰² Vgl. Kraus 1999, S. 10-13.

⁵⁰³ Truffaut weist auf diese Ähnlichkeit hin, die er vor allem in der Figur der Patricia sieht: „Die hysterische Frau, die Archibaldo über den Weg läuft, ist offensichtlich eine Kusine der außerordentlichen Martha Faye, der Ehefrau des Kapitän Bonheur, die umzubringen Verdoux/Bonheur einfach nicht gelingt.“ (Truffaut 1971, S. 341.) Zudem gibt es in beiden Filmen anfangs eine Auseinandersetzung mit den Nachbarn über den starken Rauch, der den Krematorien/Brennöfen Verdoux’ (0:05:59) und Archibalδος (0:17:42) entsteigt.

⁵⁰⁴ Vgl. Truffaut 1997, S. 341. An Hitchcocks SUSPICION (USA 1941) wiederum erinnert die Fantasie Archibalδος (0:37:03), in der ihm von Patricia ein ‚verdächtig illuminiertes‘ Milchglas gebracht wird. In Hitchcocks Film rankte sich um ein von Johnny Aysgarth (einem mutmaßlichen Witwenmörder) seiner Frau Lina gebrachtes Milchglas der Verdacht, es könne Gift enthalten. Hitchcock inszenierte diesen Verdacht, indem er das Milchglas auf analoge Weise beleuchtete.

⁵⁰⁵ Vgl. Truffaut 1997, S. 341. Weitere Intertextualitäten offenbaren sich als verwendetes Motiventinventar des Serienmörderfilms, auf das auch ENSAYO DE UN CRIMEN zurückgreift – etwa die Wachfiguren, die sich hier in Form einer Schaufensterpuppe wiederfinden.

⁵⁰⁶ Vgl. Töteberg 2000, S. 78.

1933 emigrierte er nach Paris, am 6. Juli des darauffolgenden Jahres in die USA, wo er zuvor einen Vertrag mit *MGM* unterzeichnet hatte.

In der Riege der Exil-Regisseure nahm Fritz Lang eine exponierte Stellung ein, doch wie viele andere Hitler-Gegner geriet auch er in den späten 1940er Jahren unter Kommunismus-Verdacht und wurde auf die schwarze Liste gesetzt. Bevor Lang 1956 erstmals nach Deutschland zurückkehrte (allerdings nur besuchsweise – seine endgültige Rückkehr fand 1958 statt), produzierte er in Hollywood seinen Serienmörderfilm *WHILE THE CITY SLEEPS* (dt. *DIE BESTIE*, USA 1956). Dieser greift nicht nur einige Motive von *M – EINE STADT SUCHT EINEN MÖRDER* wieder auf, sondern wird auch zu einem von Langs wichtigsten Beiträgen zum *Film noir*.



Lang verzichtete weitgehend auf den Einsatz von Stars – mit den bekannten Argumenten: „Sie bringen ein vorgeprägtes, aus anderen Filmen und von ihren öffentlichen Auftritten bekanntes Image mit.“⁵⁰⁷ Trotzdem lenkt er das Vorwissen seiner Zuschauer dieses Image betreffend, indem er die Rolle eines seiner Helden mit George Sanders besetzt, der ganz ähnlich ambivalente Figuren bereits im 1944er Remake von *THE LODGER* und in Siodmaks *LURED* gespielt hatte. Hier wie dort ist Sanders' Figur dadurch gekennzeichnet, dass ihre moralische Motivation unklar bleibt. Lang suggeriert auch mit den anderen Heldenfiguren in *WHILE THE CITY SLEEPS* diese Indifferenz von Gut und Böse: Der von Dana Andrews verkörperte TV-Journalist Edward Mobley setzt seine Verlobte als Köder ein, um den Serienmörder Robert Manners zu überführen. (Auch hierin zeigt sich eine narrative Analogie zu *LURED*.)

Die Erzählung des Films basiert auf Charles Einsteins Roman *The Bloody Spur* von 1953, der wiederum den kriminalhistorischen Serienmordfall William George Heirens⁵⁰⁸ aufgreift. Von der angeblichen Beherrschung durch seine Mutter bis hin zur Zweckentfremdung des Lippenstifts hat Lang etliche Einzelheiten aus der Fallgeschichte Heirens in seinen Film übernommen. Eine Abweichung ist dabei markant. Heirens Opfer waren Mädchen und Frauen im Alter von sechs bis 43 Jahren. Lang inszeniert nur einen der kriminalhistorischen Fälle – den Mord an der 33-jährigen Josephine Ross, die in ihrer Badewanne getötet wurde.⁵⁰⁹ Nach dem Mord hinterlässt Heirens/Manners eine Nachricht mit dem Lippenstift seines Opfers auf der Wand in der Wohnung:

⁵⁰⁷ Fritz Lang zit. n. Töteberg 2000, S. 113.

⁵⁰⁸ William George Heirens ermordet zwischen 1945 und 1946 drei Frauen, die er in ihren Wohnungen überfallen hatte. Er stahl ihnen Wäsche, trug diese bei sich zu Hause und onanierte „während er ein Sammelalbum mit Fotografien von ranghohen deutschen Nationalsozialisten durchblätterte.“ (Newton 2002, S. 170.) Der Heirens-Fall hat bis heute zahlreiche Fragen über die Schuld des Täters aufgeworfen, der sein Geständnis unter der Wirkung einer Wahrheitsdroge abgab. (Vgl. Newton 2002, S. 171.) Angelica Schwab sieht die ‚Vorlage‘ zu Langs Film im Fall Richard Specks, der in Chicago 1966 mehrere Krankenschwestern getötete hatte. Dass der *zehn Jahre nach Langs Film* stattfindende Serienmordfall nicht nur aus Gründen der Kausalität als Vorlage nicht in Frage kommt, sondern auch der Quellenlage der Romanvorlage widerspricht, scheint Schwab bewusst zu ignorieren, nennt sie doch beide Jahreszahlen. (Vgl. Schwab 1998, S. 213 und S. 352, Fußnote 3.)

⁵⁰⁹ Hitchcock greift diese Szene 1960 in *PSYCHO* wieder auf und inszeniert sie, ganz ähnlich wie Lang, aus der Täterperspektive.

Heirens	Manners
	
<p>Abb. 4.2.7a: „For heaven’s sake catch me Before I kill more. I cannot control myself.“</p>	<p>Abb. 4.2.7b: „ASK mother“ WHILE THE CITY SLEEPS (0:04:02)</p>

Bei einem früheren Mord habe Manners einen dem kriminalhistorischen Fall ähnlicheren Satz hinterlassen, weiß Mobley: „Catch me. I can’t control myself.“ (0:32:45). Lang eröffnet seinen Film ohne diese Vorinformation mit einer Mordsequenz, an deren Ende der Täter die Botschaft „ASK Mother!“ hinterlässt (Abb. 4.2.7b). Für Lotte Eisner ist klar: „Lang’s killer, a student who delivers drugstore parcels in the evening, knows enough about psychoanalysis to write ‚ask mother‘.“⁵¹⁰ Psychologische Kenntnisse und Vorwissen über das Täterprofil von Serienmördern sind zum Verstehen der Handlung von *WHILE THE CITY SLEEPS* unerlässlich. Streckenweise – wie etwa bei der Deduktion der nächsten/letzten Tat⁵¹¹ – steht und fällt sogar die Plotkohärenz mit diesem Allgemeinwissen.

Murakami/Murakami zufolge litt Heirens „ähnlich wie Serienkiller Edward Gein oder Edmund Kemper unter der Dominanz seiner Mutter. Von Anfang an hatte sie ihm eingeprägt, daß Frauen und Sexualität Sünde und etwas Schmutziges seien, was zufolge [sic] hatte, daß Heirens sich körperlich schlecht fühlte, wenn er mit einem Mädchen intim werden wollte.“⁵¹² Die Botschaft „ASK Mother!“ in Langs Fall-Adaption scheint sich auf dieses Ermittlungsergebnis des kriminalhistorischen Falls zu beziehen und wird noch durch weitere Szenen gestützt. Mehrfach bezeichnet Mobley den Täter als „Mama’s Boy“ (0:32:52 und 0:42:00) und führt in einer Fernsehsendung aus: „The normal feelings of love that you should have told your mother has been twisted into hatred for her and all of her sex.“ (0:42:00) Eine Sequenz, in der Manners mit seiner Mutter streitet, bestätigt diese Annahme: Er wirft ihr vor, sie habe anstelle seiner lieber ein Mädchen adoptieren wollen und ihn während seiner Kindheit auch als solches behandelt (Vgl. 0:42:52). Auch hier findet sich eine enge Analogie zwischen Fall und Adaption.

Schon in *M – EINE STADT SUCHT EINEN MÖRDER* hatte Fritz Lang großen Wert auf eine differenzierte Darstellung der Täterpersönlichkeit gelegt. Dort wie auch in *WHILE THE CITY*

⁵¹⁰ Eisner 1980, S. 352.

⁵¹¹ In der Annahme, der Täter müsse von Mord zu Mord die Provokation seiner Verfolger steigern, schließen der ermittelnde Polizist und der recherchierende Fernsehreporter, dass der Lipstick-Killer als nächstes am Tag zuschlagen wird und dass sein Opfer die Verlobte des Reporters sein werde: „His crimes become more and more frequent – more violent.“ (1:14:24)

⁵¹² Murakami/Murakami 2001, S. 352. Vgl. auch. Newton 2002, S. 170.

SLEEPS ging es ihm weniger darum ein ‚Monster‘ zu inszenieren, als die Faktoren zu benennen, die die Komplexität eines Serienmordfalles und seiner öffentlichen Wahrnehmung bestimmen. Die Reaktion der Gesellschaft ist in beiden Filmen von zentraler Bedeutung. Direkt und indirekt tritt der Täter mit der Öffentlichkeit in Kommunikation – vermittelt durch die Medien. In *WHILE THE CITY SLEEPS* wird der Mordfall selbst sogar zum ‚Nebenschauplatz‘ und dient der Motivation der mit dem Fall beschäftigten Figuren. Lotte Eisner zufolge ist das zentrale Motiv des Films „showing how the violence of the other people is triggered off by one man’s violent actions“⁵¹³ und auch Tom Gunning interpretiert die Instrumentalisierung des Verbrechens in *WHILE THE CITY SLEEPS* als „struggle for the new position [...] crime and punishment are framed within journalistic investigation.“⁵¹⁴

Die Rolle und der Einfluss der Medien bilden das Kernthema des Films. „Durchgehend handelt *WHILE THE CITY SLEEPS* von dem, was er selbst ist, von Inszenierung, Reproduktion und Repräsentation, suggestiven, ins Unbewußte durchschlagenden Bildern, Voyeurlust, ausgestelltem Sex und der Strafe der Frustration“⁵¹⁵, schreibt Enno Patalas. Der selbstreflexive Mediendiskurs ist in der Tat vordringlich: Schon kurz nach der Inszenierung des ersten Mordes lässt Lang keinen Zweifel darüber, welche Rolle die Massenmedien in der Vermittlung der Tat spielen: Noch auf dem Sterbebett erteilt der Medienmogul Amos Kyne⁵¹⁶ dezidierte Anweisungen an seine Zeitungsredakteure, nachdem er von der Lippenstift-Botschaft am Tatort erfahren hat:

Kyne: „How many women in the United States use lipstick?“

Redakteur: „How many women are there?“

Kyne: „I want anyone of them scared silly every time she puts any on. Call this guy the lipstick killer!“ (0:08:00)⁵¹⁷

Über die Synekdoche „Lipstick Killer“ wird der Fall im weiteren Verlauf des Films referenziert. Die Bevölkerung wird von der Kyne-Presse mobilisiert, um bei der Aufklärung der Taten und der Ergreifung des Täters mitzuhelfen. Der Grad an Populismus, den der „New York Sentinel“ dabei an den Tag legt, ist beachtlich. So erscheint etwa in einer Ausgabe auf der Titelseite die Aufforderung, ein Phantombild des Täters anzufertigen (Abb. 4.2.7c), repräsentiert durch ein Bild mit einem leeren Gesicht, das analog zu den gesichtslosen Mörderpuppen aus *L’ASSASSIN* (vgl. Abb. 4.1.8) das *Jedermann*-Motiv wieder aufnimmt:

„The blank face visualizes the idea of mystery, an identity waiting to be filled in. [...] the faceless self awaiting an imprint of a specific identity which can condemn it. This ‚fill in the blank‘ face provides his ultimate image of modern identity, the abstraction of all facial features until all that remains is simply the presumption of guilt. [...] the faceless outline published on the *Sentinel’s* front page could

⁵¹³ Eisner 1980, S. 356.

⁵¹⁴ Gunning 2000, S. 435.

⁵¹⁵ Grafe et al. 1976, S. 137.

⁵¹⁶ Die Namensähnlichkeit zwischen *Kyne* und *Kane* ist eine von etlichen Anspielungen in *WHILE THE CITY SLEEPS* auf den 1941 von Orson Welles veröffentlichten Film *CITIZEN KANE* – ein kritischer Spielfilm über den Medienmogul William Randolph Hearst (im Film als Charles Foster Kane von Orson Welles selbst verkörpert). Wie Kane manipuliert Kyne die öffentliche Meinung mittels der Medien und webt ein ‚Spinnennetz‘ von Redaktionen über die USA (in beiden Filmen gibt es Bilder, die die Karte der USA mit den darauf befindlichen Kane’scher/Kyne’scher Redaktionen zeigen). Sogar dasselbe Logo (ein K umrundet von einem Kreis) haben beide Konzerne. (Vgl. auch Gunning 2000, S. 446.)

⁵¹⁷ Auch Heirens geht als „Lipstick Killer“ in die Kriminalgeschichte ein. (Vgl. Murakami/Murakami 2001, S. 351 oder Newton 2002, S. 171.)

be anybody [...] the murderer no longer represents the extraordinary and bizarre, but rather the unremarkable average citizen. The killer's potential similarity to anyone."⁵¹⁸

„Fill In This Face“



Abb. 4.2.7c: WHILE THE CITY SLEEPS (0:51:42)

Der Täter entwirft sich selbst



Abb. 4.2.7d: WHILE THE CITY SLEEPS
(1:02:29)



Abb. 4.2.7e: WHILE THE CITY SLEEPS
(1:02:30)

Ähnlich wie Fritz Beckert in der Spiegelszene aus *M – EINE STADT SUCHT EINEN MÖRDER* (Vgl. Abb. 4.1.4a) reagiert Robert Manners prompt auf das sehr diffuse ‚Täterbild‘ und entwirft sich selbst als finsternen Verbrecher – nur reflektiert er sich hier nicht im Spiegel, sondern auf dem Zeitungspapier. (Abb. 4.2.7d und 4.2.7e) Doch nicht nur indirekt, auch direkt adressiert der „New York Senitel“ den Täter: Um Manner auf seinen Köder aufmerksam zu machen, platziert Mobley die Verlobungsanzeige, in der der Name seiner Geliebten genannt

⁵¹⁸ Gunning 2000, S. 439f.

wird, direkt unter seinem Artikel, in welchem er Manners als „mommy’s boy“ verhöhnt.
(0:46:20)

Der Dialog zwischen Manners und Mobley über die Zeitung geführt, stellt auf Grund der Zeitverzögerung zwischen Produktion und Rezeption für Manners jedoch noch keine Gefahr dar. Ihm bleibt genug Zeit, auf die Ermittlungs- und Recherche-Ergebnisse zu reagieren und sein Verhalten anzupassen. Die Unbekümmertheit, mit der er das leere Phantombild in der Zeitung ausmalt, unterstreicht dies. Sichtlich beunruhigender für den Mörder ist jedoch der Einsatz eines neuen Mediums, das in Echtzeit Erkenntnisse streut und rezipieren lässt: das Fernsehen.

Mobley im Studio	Mobley in Manners Zimmer
	
<p>Abb. 4.2.7f: WHILE THE CITY SLEEPS (0:40:25)</p>	<p>Abb. 4.2.7g: WHILE THE CITY SLEEPS (0:40:52)</p>
<p>„You read the so-called ...“</p>	<p>„... comic books.“</p>
	
<p>Abb. 4.2.7h: WHILE THE CITY SLEEPS (0:41:02)</p>	<p>Abb. 4.2.7i: WHILE THE CITY SLEEPS (0:41:32)</p>

In einer zentralen Sequenz nimmt Mobley, welcher Anchor-Man einer von Kynes Medienimperium produzierten Nachrichtensendung ist, über den Bildschirm ‚Kontakt‘ mit Manners auf und konfrontiert diesen mit den bisherigen Ermittlungsergebnissen – aber auch mit einem Manners sehr nahe kommenden Täterprofil. Mobley spricht Manners, von dem er ausgeht, dass dieser die Sendung sieht, dabei direkt mit „you“ an. Dieser ist zunächst noch amüsiert, verliert im Verlauf der Sendung aber zusehends die Fassung. Als Mobley Manners mitteilt, man wisse, dass er die „so-called comic books“ (0:41:37) lese (hierzu weiter unten

man wisse, dass er die „so-called comic books“ (0:41:37) lese (hierzu weiter unten mehr), lässt dieser das Comicheft, das er gerade in der Hand hält, fallen. (Abb. 4.2.7i)

Wie bei seinen Kollegen ist auch bei Mobley der Wunsch, den Täter zu überführen, nicht vordergründig von einem Gerechtigkeitsempfinden geprägt. Zwar nimmt er nicht an dem Wettbewerb der Kynes-Erben teil, wonach derjenige Journalist, der den Täter überführt, den Posten eines „executive director“ (0:13:53) erhält, doch scheint auch ihn ein besonderes, privates Interesse zu leiten, den Serienmörder zu überführen. E. Ann Kaplan sieht hier eine Ähnlichkeit zwischen Mobley und Manners:

„The link between Ed [Mobley] and Manners is suggested through the filming of the scene in which Ed appeals to the killer on his television show. The camera begins focusing on Ed within the television screen, although we do not know this yet, then pulls back gradually as Ed talks, analyzing Manners' psychology – his being a ‚mommy's boy‘ who hates his mother and her entirely sex.“⁵¹⁹

Die Verbindung zwischen Mobley und Manners sieht Kaplan in der aggressiven Sexualität beider. Im späten *Film noir* habe der Held so viel von seiner positiven Persönlichkeit eingebüßt, dass oft einzig der Gesetzesbruch ihn vom Verbrecher, den er verfolgt, unterscheidet. Von ersterem bleibe entweder eine zerrissene und nicht selten der Alkoholsucht erlegene (Mobley wird im Film in der Tat mehrfach betrunken gezeigt) ambivalente Heldenfigur oder ein effeminiertes Mann, wie er in *WHILE THE CITY SLEEPS* durch Walter Kyne dargestellt wird, übrig.

Darüber hinaus stellt die TV-Kommunikation zwischen Mobley und Manners eine für die Entstehungszeit des Films beachtlich luzide Medienreflexion dar. Anders als die Zeitung hat das Fernsehen hier bereits den Charakter eines räumliche Distanz überbrückenden Mediums. Lang inszeniert die ‚Kommunikation‘ zwischen Mobley und Manners wie einen Dialog im Schuss-Gegenschuss-Verfahren. Sukzessive verringert sich die Distanz der Kamera zu den Protagonisten und suggeriert dadurch, dass sie einander ‚näherkommen‘. Das technische Dispositiv (auf Mobleys Seite die Kamera⁵²⁰, vgl. Abb. 4.2.7f, auf Manners Seite das Fernsehgerät, vgl. 4.2.7g) rückt dadurch in den buchstäblichen Hintergrund. Mobley dringt in die Privatsphäre Manners' ein: Als live übertragenes Bild und mit seiner dezidierten Täterbeschreibung.

Dieser Live-Effekt des Fernsehens wird im Film selbst verdoppelt: Das erste Bild zeigt die Skyline von New York, darunter die Einblendung: „New York City ... Tonight“ (0:00:00). Direkt im Anschluss an dieses Bild wird Manners erster Mord gezeigt. Wir – die Zuschauer von *WHILE THE CITY SLEEPS* – sind ‚live dabei‘. Die zeitliche Distanz zur Tat ist durch das „Tonight“ negiert, die räumliche durch die Identifikation des Zuschauerblicks mit der Täterperspektive. Erst nach dem Mord wird das System „Spielfilm“ etabliert, dadurch, dass die Titel eingeblendet werden. Die Inszenierung des Fernsehens im weiteren Verlauf des Films

⁵¹⁹ Kaplan 1980, S. 58.

⁵²⁰ Die Mitinszenierung der Kamera dient hier nicht nur der Authentisierung durch *mediale Demedialisierung*, sondern wird wie ein den Übertragungskanal öffnendes Werkzeug inszeniert. Der Szenenanschluss zwischen der Studio-Aufnahme, in der die Kamera links (Abb. 4.2.7f) und der darauf folgenden Szene aus Manners Zimmer, in der der Fernseher rechts im Bild (Abb. 4.2.7g) gezeigt wird, bilden diesen Kanal ab. Hierin ähnelt die Situation eher einem Filmtelefonat: „Der ‚Zusammenhang‘, der zwischen den Akteuren gilt, wird in Alternationsmontagen oft dadurch ausgedrückt, daß die beiden so fotografiert sind, als befänden sie sich im gleichen Handlungsraum, als gäbe es eine ‚Handlungsachse‘, als könnten sie sich ansehen. Der eine wird entsprechend von links, der andere von rechts gezeigt, und so entsteht ein ‚Pseudo-Raum‘.“ (Wulff 1991, S. 128.) Die Inszenierung der Kamera erfüllt hier also auch einen narrativen Zweck.

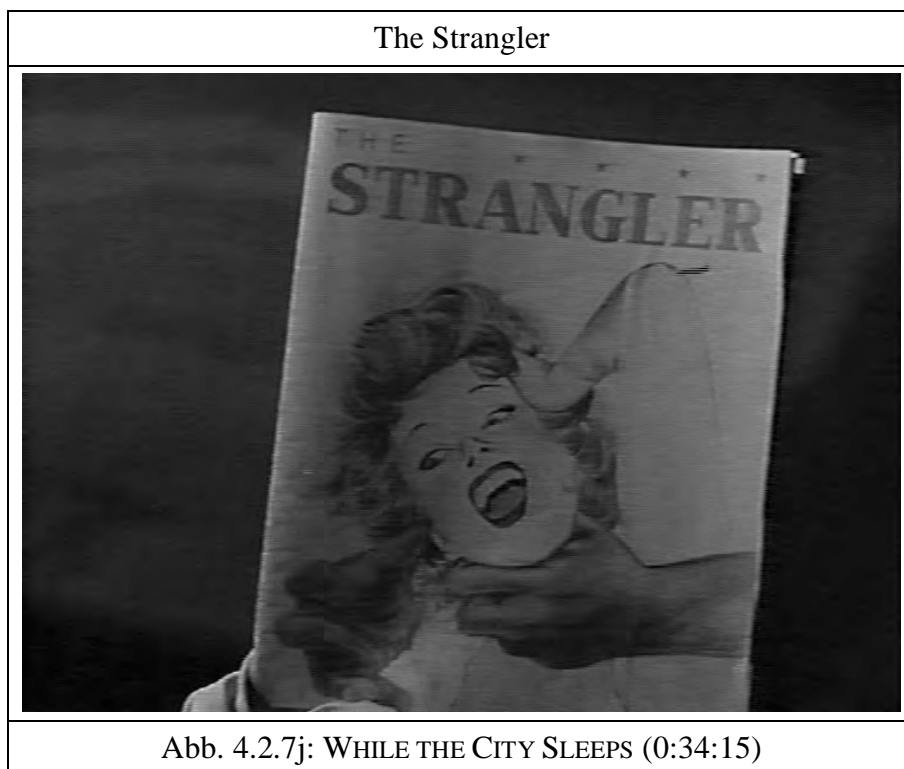
verbildlicht lediglich den bereits vorhandenen TV-Diskurs. Die Thematisierung von Zeitung und Fernsehen findet bei Lang unter äußerst kritischen Vorzeichen statt: Das spekulative Element, das die Medienproduzenten den Serienmord nicht nur ausschlichten lässt, sondern den Täter in seinem Tun sogar antreibt, wird in *WHILE THE CITY SLEEPS* regelrecht als ‚Schuld‘ charakterisiert.

Einen ‚Schuldigen‘ benennt Lang sogar beim Namen: Die „so-called comic books“. Der Comic lesende Täter ist durch diese ‚Schmutz-und-Schund-Literatur‘ nicht nur verdorben worden, sondern hat ihr auch explizite Handlungsanweisungen entnehmen können, wie sich in einem Gespräch zwischen Moblely und Lt. Kaufman herausstellt:

Moblely: „Look for a young guy. [...] Premeditated murder by psycho and not his first. He didn't leave any finger prints?“

Kaufman: „So, he wore gloves. Anyone who leaves fingerprints in our days even on his first homicide can't read. [Do] You know how much stuff is written and published for the instruction of a potential lawbreaker? Take the so-called comic books. Sold at kids of all ages in drugstores and ... [bricht mitten im Satz ab.]“ (0:32:10)

In der Tat liest Manners Comics – eine Reihe, die dem Zuschauer suggerieren soll, dass sie ihn zu mehr als nur kriminalistischen Techniken angeleitet hat:



Die Comic-Serie (Manners liest diese Zeitschrift regelmäßig, vgl. Abb. 4.2.7i) handelt ebenfalls von Frauenmord. Die Analogie zum Sujet des Films soll eine Nachahmungsfunktion wohl wenigstens nahe legen. Fritz Lang, der der Zensur ansonsten äußerst kritisch gegenübersteht⁵²¹, bringt sich auf die Art und Weise, wie *WHILE THE CITY SLEEPS* Comics thematisiert,

⁵²¹ Michael Töteberg schildert Langs Haltung zur (d. h. gegen die) Zensur wie folgt: „Lang nahm öffentlich gegen diese Institution Stellung; er wandte sich gegen die ‚Möchtegern-Erzieher‘, die das Volk im ‚Stadium der Unreife‘ halten und ihm ‚Denkmuster‘ auferlegen wollten. Zensur sei nicht nur nutzlos – man kann Kriminalität und sexuelle Perversion nicht dadurch aus der Welt schaffen, daß man ihre Darstellung in Literatur und Film verbietet –, sondern auch eine Gefahr für die Demokratie, weil sie den freien Dialog der Meinungen verhindert und dem Wesen nach reaktionär und fortschrittsfeindlich

in eine in den 1940er und 1950er Jahren in den USA sehr populistisch geführte Medienschelte ein. Der Zensur-Historiker Dieter Hiebing zeichnet den Diskurs zwischen Produktion, Öffentlichkeit und staatlicher Zensur nach:

„Als die Proteste der sich in sogenannten ‚Parents Teacher Associations‘ organisierenden Comic-Gegner massiver wurden, und es sogar zu Comic-Verbrennungen kam, versuchte ‚The Association of Comic Magazine Publishers‘ im Juli 1948 einen für alle Comic-Firmen verbindlichen Katalog mit Selbstzensurmaßnahmen bezüglich der kritisierten Phänomene zu formulieren (firmeninterne Codes hatte es zum Teil schon gegeben), was aber an der Uneinigkeit der Firmen scheiterte. Zur Formulierung eines Comic Codes durch die ‚Comic Magazine Association of America‘ (CMAA) kam es dann schließlich doch noch im Jahre 1954 [...] Die Verleger wollten auf diese Weise einem Gesetz gegen die Comics zuvorkommen, nachdem sie 1950 durch die Einführung von Horror Comics mit so bezeichnenden Titeln wie *Vault of Horror*, *Tales from the Crypt*, *Shock SuspensStories* oder *Crime SuspensStories* die Stimmung unter besorgten Eltern, die sich so gar nicht an den abgehackten Köpfen und wandelnden Leichen delektieren konnten, erneut so stark angeheizt hatten, daß nun auch Regierungsstellen das Phänomen nicht mehr ignorieren konnten. [...] Der Comic Code spiegelt anschaulich die restaurativen Tendenzen im Amerika der fünfziger Jahre wider. So durften z.B. Verbrechen weder so dargestellt werden, daß sie zur Nachahmung reizen könnten, noch so, daß sie die Autorität staatlicher Institutionen untergraben könnten. Auch eine übertriebene Darstellung von Gewalt und Horror wurde untersagt. Die Darstellung des Bösen, das immer dem Guten zu unterliegen hatte, sollte nur zur Illustrierung eines ethischen Standpunktes erlaubt sein.“⁵²²

Die Medienkritik Fritz Langs nimmt diesen Diskurs auf und integriert ihn in die Erzählung des Serienmörderfilms.⁵²³ Damit wird *WHILE THE CITY SLEEPS* zu einem der ersten Filme, der das Einfluss-Rückfluss-Phänomen explizit abbildet.

4.2.8 Im Namen des Täters – *NACHTS WENN DER TEUFEL KAM* (D 1957, Robert Siodmak)

Robert Siodmak, der bis in die späten 1950er Jahre aktivste Regisseur in der Inszenierung von Serienmörderstoffen ist, dreht nach seiner Rückkehr aus dem Exil (1951) mit *NACHTS WENN DER TEUFEL KAM* (Deutschland 1957) einen Film, der in vielerlei Hinsicht stilbildend wird. Die Metaphorisierung des Serienmörder-Motivs zu einem Sinnbild gegen die nazistische Ideologie erreicht mit diesem Beitrag ihren Höhepunkt. Siodmak ‚deponiert‘ regelrecht einen Sinn in seinem Film: „Ich sah die Möglichkeit, aus diesem Stoff einen wirklichen Anti-Nazi-Film zu machen“⁵²⁴, schreibt er rückblickend. Seine „Parabel zum Dritten Reich“⁵²⁵ basiert auf einer als „Tatsachenbericht“ veröffentlichten Zeitungsartikelreihe von Will Berthold⁵²⁶, die Siodmak „sechsmal umgeschrieben“⁵²⁷ hat, um sie filmisch adaptieren zu können. *NACHTS WENN DER TEUFEL KAM* wurde 1958 mit dem Bundesfilmpreis ausgezeichnet und für einen „Oscar“ als „bester ausländischer Film“ nominiert.

ist: ‚Zensoren spielen ein sicheres Spiel. Im Namen von Gesetz und Ordnung und Moral weisen sie neue Ideen als subversiv zurück.‘“ (Töteberg 2000, S. 117.)

⁵²² Hiebing 2000, S. 201f. Hervorhebung im Original.

⁵²³ In dieser Medienschelte waren aber (noch) nicht alle Rezensenten des Films in der Lage, den Grund für Manners Mordtaten zu sehen. So konstatiert der *filmdienst*: „die Mordgeschichte [ist] merkwürdig fahl. Drehbuch und Regie vermochten vor allem nicht, die Zwangsläufigkeit der verbrecherischen Neigung überzeugend zu motivieren.“ (Mg 1957, S. 70.)

⁵²⁴ Robert Siodmak zit. n. Blumenberg 1980, S. 232.

⁵²⁵ Robert Siodmak zit. n. Blumenberg 1980, S. 233.

⁵²⁶ Berthold 1980. Die Serie wurde 1956-57 in der *Münchener Illustrierten* veröffentlicht.

⁵²⁷ Robert Siodmak zit. n. Blumenberg 1980, S. 233.

Ein Novum in der Geschichte des Serienmörderfilms stellt die aus der Kriminalhistorie übernommene *Benennung des Täters* dar: Im Film wie in der außerfilmischen Wirklichkeit heißt der (vermeintliche) Serienmörder Bruno Lüdke.⁵²⁸ Der aus Berlin-Köpenick stammende Lüdke soll zwischen 1932 und 1943 insgesamt 84 Frauen aus ganz Deutschland ermordet haben. Als er nach dem am 31. Januar 1943 entdeckten Sexualmord an der Witwe Frieda Rössner im Köpenicker Wald unter Mordverdacht verhaftet wurde, gestand der ungebildete und nach Paragraphen 51 (vgl. Fußnote 317) für strafunmündig erklärte Lüdke nach und nach Morde, die er im gesamten Reichsgebiet verübt haben wollte. Das Ausmaß der Serientat veranlasste das NS-Regime, aus dem Fall eine „Geheime Reichssache“ zu machen und sie vor der Öffentlichkeit geheim zu halten, um die Effizienz des juristischen und exekutiven Apparates nicht zu desavouieren.⁵²⁹

Die Benennung des Film-Täters verfolgt hier eine besondere Strategie der Authentisierung: Bruno Lüdke wird als lebender Beweis dafür, dass die Kriminalpolitik der NSDAP nicht perfekt war, inszeniert. Sein Name wird vom Film und vom Roman als politisches Argument eingesetzt. Die von Siodmak deponierte Metaphorik wird von der Kritik und auch der wissenschaftlichen Rezeption aufgenommen – dem Film wird eine „offizielle Lesart“ zuteil. Enno Patalas nennt ihn in seiner lobenden Besprechung sogar „eine unmißverständliche Lektion über des [sic] Unrechtscharakter des NS-Regimes“⁵³⁰ und selbst die eher kritischen Rezensionen attestieren ihm:

„Die Untaten beider Verbrecherkreise, des Einzelnen sowohl wie der Gruppe, wurden hier in einen einzigen Kriminalfilm gepackt und ihre gebührende Darstellung bewältigt. Nicht nur das: Die Verbrechen des Perversen, die für sich allein als Unterhaltungsmittel kaum zu rechtfertigen wären, werden zum Anlaß genommen, um an ihrer mißbräuchlichen Behandlung die Verderbtheit einer politischen Führungsgruppe aufzuzeigen und zu geißeln.“⁵³¹

Die öffentlich vernehmliche Kritik richtet ihr Augenmerk – wenn der Film auf Grund seiner Ideologie entlarvenden Metaphorik nicht vorbehaltlos gelobt wird – häufig allein auf die historisch zweifelhafte Darstellung der Regime-Gegner – verkörpert durch den Kriminal-Kommissar Axel Kersten. Im diskursiven Hintergrund etabliert sich jedoch ein ganz anderer Widerspruch, der sich vor allem auf die im Film als kriminalhistorisch verbrieften Fakten konzentriert: Bruno Lüdkes Schwestern verklagten Siodmaks Produktionsgesellschaft Gloria-Film 1958, um zu erreichen, dass der Name ihre Bruders nicht genannt werden dürfe. Gloria-Film argumentierte jedoch, dass es im Film ja gar nicht vordergründig um Lüdke, sondern um die NS-Verbrechen ginge und dass Lüdke laut Aktenlage die Morde gestanden habe. Das Gericht ließ die Verwendung von Lüdkes Namen schließlich zu. „Damit sprach es den wehrlosen Lüdke im Nachhinein quasi des Mordes schuldig.“⁵³²

⁵²⁸ Außer Lüdke werden keine weiteren kriminalhistorisch bekannten Personen ‚beim Namen genannt‘. Aus dem ermittelnden Kriminalkommissar Franz wurde im Film Kriminalkommissar Axel Kersten, die im Film mit Luzi Hansen und Vera Fenner benannten Frauenopfer finden sich ebenso wenig in den Akten, wie der fälschlich für den Mord an Luzi Hansen verurteilte und hingerichtete Willi Keun.

⁵²⁹ Zum Inhalt der Akte, der Biografie Lüdkes und den – im Folgenden diskutierten – Widersprüchen des Falls vgl. Blaauw 1994. Dort wird auch die Vermutung geäußert, die Veröffentlichung des Ermittlungsergebnisses sei aus oben genannten Gründen „insgesamt unerwünscht“ (Blaauw 1994, S. 711) gewesen.

⁵³⁰ Patalas 1957, S. 155.

⁵³¹ ck. 1957, S. 450.

⁵³² Kompisch/Otto 2004, S. 62.

Nach diesem Entscheid gerieten die kritischen Stimmen zum Film zusehends in den Hintergrund und sogar eine Seite, von der man es am wenigsten erwartet hätte, nahm sich des Films – nun ziemlich unkritisch – an. Schon kurz nach der Veröffentlichung von *NACHTS WENN DER TEUFEL KAM* lobt ein Rezensent Siodmaks Film in der Gewerkschaftszeitung der Polizei, *Deutsche Polizei*, wegen seines hohen Grades an historischer Genauigkeit:

„Aber dieser Film ist keine Erfindung. [...] In dem Film ‚Nachts wenn der Teufel kam‘, ist Bruno Lüdke und die Arbeit der Kommission mit ihm mit überraschender Genauigkeit wiedergegeben; Art der Vernehmung, Maske des Darstellers [sic!] Bruno Lüdke und seine Sprechweise wurden auf Grund vorhandener Originalunterlagen, Wachsplatten mit der Stimme des Mörders und vieler Bilder aus dem Zentralarchiv des RKPA derart genau rekonstruiert, wie es gerade im deutschen Film selten ist.“⁵³³

Es ist bezeichnend, dass der Autor, der scheinbar Polizist oder (als Mitarbeiter der Gewerkschaftszeitung) mit dem Beruf zumindest gut vertraut ist, die Polizeiarbeit, die im Film lobend dargestellt wird, ebenfalls positiv bewertet. Seine Verwechslung von Darsteller (Mario Adorf) und Figur (Bruno Lüdke) ist wohl der simulatorischen Annäherung der Erzählung an die kriminalhistorischen Fakten geschuldet.

Die überschwängliche Kritik erfährt jedoch in einer der folgenden Ausgaben der Zeitschrift heftigen Widerspruch. Kriminalrat Faulhaber, der bereits 1954 von den Zweifeln im „Fall Lüdke“ in *Deutsche Polizei* berichtet hat, merkt an, dass der Film auf einen „in schriftstellerischer Freiheit“ hergestellten „Tatsachenbericht“ zurückgeht, „demgegenüber [...] die dem Lüdke abgenommenen Mordgeständnisse in maßgeblichen Fachkreisen und der Fachpresse als höchst unzulänglich bezeichnet“⁵³⁴ werden. Der von Siodmak zur Authentisierung des Stoffes verwendete Name des Serienmörders Bruno Lüdke, wird also schon sehr früh nach der Veröffentlichung des Films zu einem *Simulacrum* zwischen Fakten und Fiktionen.

Siodmak leistet mit seinem Film diesem Diskurs Vorschub, indem er einige aus der Kriminalgeschichte überlieferte Details mit seiner auf Metaphorisierung des Falls ausgerichteten Fiktion vermengt. So finden sich in *NACHTS WENN DER TEUFEL KAM* Hinweise auf mutmaßliche Tatorte (Hamburg, Berlin⁵³⁵), in der Polizei-Akte überlieferte Aspekte wie die Spitznamen Lüdkes (der „doofe Bruno“, 0:48:17⁵³⁶), sein Insistieren auf Schuldunfähigkeit wegen des Paragrafen 51 (0:48:56), und das durch „zwei Boxhiebe“ gestiftete Vertrauen Bruno Lüdkes zu Kommissar Kersten/Franz⁵³⁷. Auf der andren Seite ‚verschweigt‘ der Film die Widersprüche des Falles, indem er seinen Bruno Lüdke nicht nur bei Morden zeigt (0:12:17), sondern den Filmtäter später auch ein Verbrechen nachstellen lässt, das „den Zuschauer in einen chaotischen, gewalttätigen Strudel der Bilder hineinzieh[t].“⁵³⁸ (1:09:20-1:15:27)

Die übrige Plausibilität wird durch die Ermittlungsarbeit des Filmkommissars Kersten geleistet, der verschiedene deutschlandweit verübte Fälle nach dem selben *Modus Operandi* miteinander in Verbindung bringt: „In allen Fällen trat der Tod durch Brechen des Zungenbeins, also durch Ersticken ein. Das ist außergewöhnlich. Dazu muss der Täter ungeheure Kraft in den Fingern haben. Außerdem immer dasselbe Tatmotiv.“ (0:53:51) Was Kersten mit „immer

⁵³³ Sch. 1957, S. 288.

⁵³⁴ Faulhaber 1958, S. 72.

⁵³⁵ Vgl. Blaauw 1994, S. 705 und S. 706.

⁵³⁶ Murakami/Murakami 2001, S. 119.

⁵³⁷ Blaauw 1994, S. 707.

⁵³⁸ Schwab 1998, S. 161.

dasselbe Tatmotiv meint“, führt er nicht aus – ist sich aber bereits sicher, dass es ‚ein‘ und ‚derselbe‘ Täter sein muss. Der Film, in dem Bruno Lüdke die „ungeheure Kraft“ in seinen Fingern mehrfach zur Schau stellt, indem er damit verkorkte Flaschen öffnet (0:08:08, 1:03:58), erhärtet die Vermutung, die später durch Lüdkes Aussagen bestätigt werden: „[...] alle seine Aussagen stimmen doch mit den effektiven Tatbeständen überein. Wir haben ihm bereits 55 Fälle nachgewiesen.“ (1:07:50)

Wahrheiten unter der Oberfläche



Abb. 4.2.8a: NACHTS WENN DER TEUFEL KAM
(0:43:06)



Abb. 4.2.8b: NACHTS WENN DER TEUFEL KAM
(1:08:59)

Siodmak überdeckt die kriminalhistorischen Fakten seines Films, indem er sie ununterscheidbar den Fiktionen beimengt. Die etlichen kleinen ‚Wahrheiten‘ in NACHTS, WENN DER TEUFEL KAM sollen auf die große Wahrheit, die Verbrechen des NS-Regimes, hinweisen. Hierzu setzt der Film verschiedene Techniken der Maskierung und Demaskierung ins Bild: Für die verborgenen Zusammenhänge des Falls wird ein eintapeziertes Fahndungsplakat (Abb. 4.2.8a), für die Politik der „Schädelforschung“⁵³⁹ die Gipsmaske Lüdkes (Abb. 4.2.8b) zum Sinnbild.

Wie bei ENSAYO DE UN CRIMEN wird auch in Siodmaks Film das Erinnern des Täters problematisiert und visualisiert. In oben beschriebener Sequenz soll Bruno Lüdke sich an seine Morde erinnern und der Polizei die Tatorte identifizieren helfen. Anders als bei Archibaldo de la Cruz ist der Dialog zwischen Bruno Lüdke und der Polizei fruchtbarer: Kann Kriminalkommissar Kersten Bruno zunächst nur einen potenziell auch ausgedachten Tathergang entlocken, so ‚gräbt‘ Bruno am Tatort schließlich ein Beweisstück (ein Haarkamm, der einem Opfer⁵⁴⁰ gehörte, 1:14:56) aus, das zuvor in Lüdkes „prima Gedächtnis“ (1:08:46 und 1:14:28) vergraben war.

Durch die Vermischung kriminalhistorischer Fakten mit Fiktionen und die vordringliche politische Metaphorisierung des Serienmordfalls etabliert sich ein Diskurs, der sich bis in die Kul-

⁵³⁹ Die Nazis im Film wollen den Fall Lüdke zur Rechtfertigung ihres Euthanasieprogramms heranziehen. Der Tod Lüdkes in einem Wiener Gefängnis (vgl. Abb. 4.2.8c) ist das Ergebnis so genannter „Unterkälteverfahren“ (Blaauw 1994, S. 712) – offenbar ist Bruno Lüdke Opfer eines Menschenversuchs geworden.

⁵⁴⁰ Bei diesem Opfer zeigen sich Parallelen zum kriminalhistorisch ebenfalls Bruno Lüdke angelasteten Mord an Frau Hongsang, die am 10. April 1943 in einem Wald bei Genthin gefunden wurde. Obwohl ein wichtiges Indiz (eine Handtasche, die im Film ebenfalls im Besitz Bruno Lüdkes ist) bei der Tochter und dem verhassten Schwiegersohn gefunden wird, bleibt Bruno Lüdke der einzige Verdächtige in dieser Mordsache. (Vgl. Blaauw 1994, S. 710f.)

turwissenschaften zieht. Angelica Schwab analysiert den Film in einer „sozioästhetischen Untersuchung“ und kommt dabei aber kaum über die Paraphrasierung der Metaphoriken Siodmaks hinaus: Auch für sie ist „NACHTS WENN DER TEUFEL KAM ist in erster Linie eine Abhandlung über den Irrsinn und den ganz normalen Wahnsinn der gesamten deutschen Gesellschaft zu Zeiten nationalsozialistischer Herrschaft“⁵⁴¹.

Hier setzt Schwab aber keineswegs kriminalhistorische Fakten zu filmischen Details ins Verhältnis, sondern bleibt ganz in der Diegese gefangen. Sie identifiziert den ‚Täter‘ Bruno Lüdke aus Film und Kriminalgeschichte, was sich nicht zuletzt an der auffällig der ‚Wahrheit‘ verschriebenen Stilistik zu bemerken ist: Dem Berthold’schen „Tatsachenbericht“ attestiert sie eine „Reportage“ zu sein und schreibt apodiktisch von „80 Morde[n], für welche sich der hochgradig geistesranke Mann schuldig bekannte und die sich nach *genauen Recherchen tatsächlich als wahr* erwiesen“⁵⁴² haben (wie sie zur Diagnose der „hochgradigen Geisteskrankheit“ Lüdkes kommt, bleibt dabei ebenso unerwähnt, wie die Art der „genauen Recherchen“). Sie verwendet Täter- und Figurenname synonym, wenn sie über die Filmhandlung schreibt: „Auch den *wahren Täter* konnten wir bei seiner Arbeit zweifellos als Bruno Lüdke identifizieren“ und dass „*eindeutig klar* wird, daß Bruno Lüdke Luzi Hansen ermordet hat“⁵⁴³ oder dass die Tapeten-Entdeckung Mertens‘ „im Rahmen der *konkreten Detektionsgeschichte* zum Fall Lüdke nur eine kleine dramaturgische Rolle spiel[e]“⁵⁴⁴.

Schließlich ist Schwab sogar bereit, ihre Detailbeobachtungen am Film dem ‚offiziellen Diskurs‘ der Metaphorisierung des Serienmordes unterzuordnen. Angesichts einer Szene, in der SS-Gruppenführer Rossdorf und Kriminalrat Böhm mit ihrem Auto von einer Schafherde auf der Landstraße aufgehalten wird, schreibt sie „von einer Schafherde, in der sich sinnigerweise auch ein schwarzes Schaf befindet“⁵⁴⁵ und spielt damit auf Bruno Lüdke, das Schwarze Schaf der NS-Gesellschaft, an. Bei genauerem Hinsehen zeigt sich jedoch, dass un-„sinnigerweise“ mehrere Schafe in der Herde schwarz sind, dieses Bild sich damit der Sprichwörtlichkeit entzieht und nicht mehr in den von Siodmak etablierten und von Schwab paraphrasierten metaphorischen Rahmen einfügen lässt.⁵⁴⁶ Auch eine andere Beobachtung stellt sich diesbezüglich als – zwar der Intention nicht aber dem Film gemäß – Falschbeobachtung heraus:

„Im Zuge der Verhöre Lüdkes, die dazu dienen sollen, seinen Charakter genauestens auszuleuchten, wird ein Gipsabdruck von seinem Kopf genommen. Der Raum des Geschehens ist wie ein Künstleratelier gestaltet, und der Beamte, der an Brunos Kopf herumfeilt, wird zum Bildhauer. Das Resultat seiner Arbeit wäre gewiß unverzüglich auf dem Index der Wächter des ‚guten‘ Geschmacks gelandet:

⁵⁴¹ Schwab 1998, S. 151. Neun Seiten später revidiert sie ihre Ansicht: „NACHTS WENN DER TEUFEL KAM ist zuallererst ein Film über die Funktionalisierung von Darstellungen zu politischen Ordnungszwecken sowie über den konstruktivistischen Charakter dessen, was wir auf den ersten Blick als etwas Kontrolliertes und Ganzes für ‚wahr‘ nehmen.“ (Schwab 1998, S. 160.) Diese Reformulierung führt aber, wie ich ausführen werde, zu keinem kritischen Blick auf die Authentizitätssuggestionen des Films.

⁵⁴² Schwab 1998, S. 154. Hervorhebungen durch mich.

⁵⁴³ Schwab 1998, S. 159. Hervorhebungen durch mich.

⁵⁴⁴ Schwab 1998, S. 165f. Hervorhebungen durch mich.

⁵⁴⁵ Schwab 1998, S. 153.

⁵⁴⁶ Derartige Beobachtungsfehler finden sich in der Rezeptionsgeschichte des Serienmörderfilms immer wieder, wie sich am Beispiel der Beschlagnahme von BLOOD FEAST (Kap. 4.3.3) und anderen Filmen zeigen wird. Hier wie dort scheint es sich um weit mehr als nur Falschbeobachtungen zu handeln – vielmehr drückt sich in ihnen eine Rezeptionshaltung gegenüber den Taten, filmischen Stoffen oder Ästhetiken aus. Schwab steht mit ihren Fehlbeobachtungen jedenfalls in einer lang andauernden Tradition. Schon in der zeitgenössischen *filmdienst*-Kritik geraten Jahreszahlen, Täter-Beruf und -Namenschreibweisen und sogar der Name des Regisseurs durcheinander. (vgl. C. K. 1957, S. 417.)

völlig überproportioniert sitzt der monströse Schädel auf Brunos entblößtem Oberkörper und die groben Spachtelspuren erscheinen wie avantgardistische Stacheln auf der Oberfläche der Skulptur.⁵⁴⁷

Dass der Gipsabdruck (vgl. Abb. 4.2.8b) keineswegs das *Resultat* der künstlerischen Bemühungen (in Schwabs Argumentation: das Kunstwerk selbst) darstellt, sondern vielmehr nur die (negative) Gussform für das erst später daraus entstehende (positive) Abbild des Kopfes ist, ignoriert die Autorin. So, in seiner Deformiertheit, bildet die Gipsmaske für sie den idealen, sichtbaren Beleg für „das unlesbare und unkonturierte Abbild Lüdkes für das System, das ihn hervorgebracht hat, zur ständigen Bedrohung.“⁵⁴⁸

Das filmische Exekutionsprotokoll, das ‚in Wirklichkeit‘ fehlt

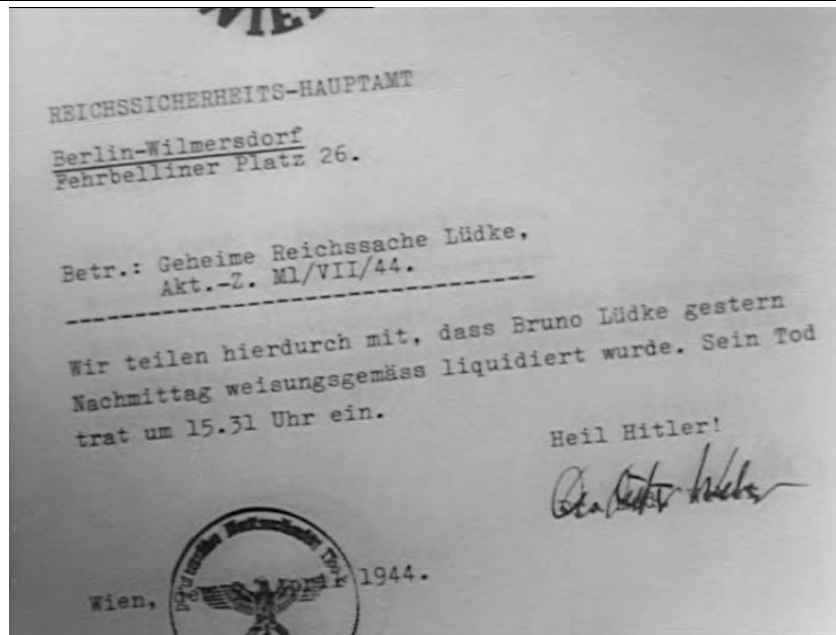


Abb. 4.2.8c: NACHTS WENN DER TEUFEL KAM (1:39:07)

Die Akte Lüdke ...

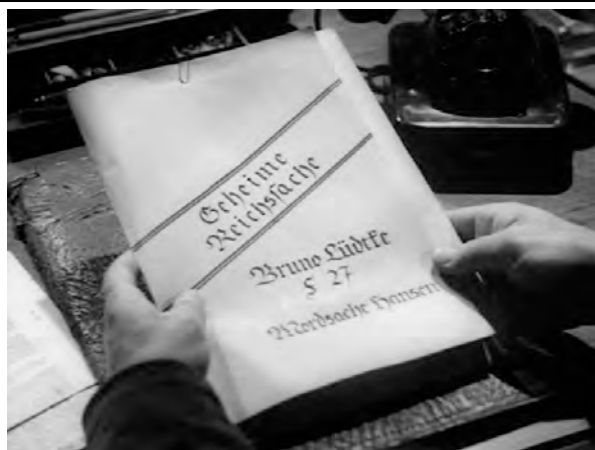


Abb. 2.4.8d: NACHTS WENN DE TEUFEL KAM (1:23:08)

... filmisch erledigt

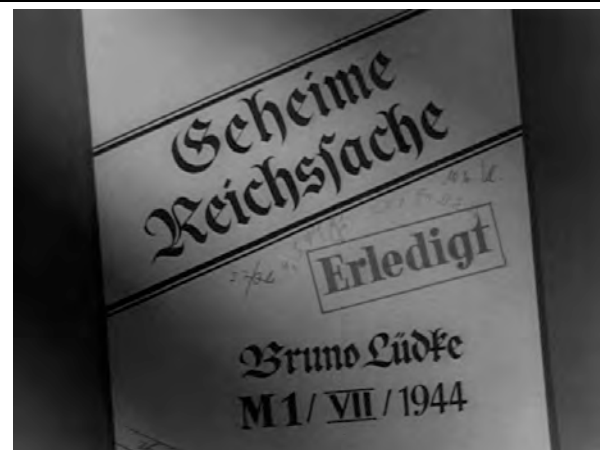


Abb. 2.4.8e: NACHTS WENN DE TEUFEL KAM (1:39:10) (Schlussbild)

⁵⁴⁷ Schwab 1998, S. 168f.

⁵⁴⁸ Schwab 1998, S. 169.

Die „Geheime Reichssache Bruno Lüdke“ (deren erste filmische Darstellung sich von der am Ende sichtbar unterscheidet, so als wäre erstere die ästhetische Version der ‚authentischen‘ zweiten, vgl. Abb. 4.2.8d und Abb. 4.2.8e), der Film Robert Siodmaks und die konträren ästhetischen und kriminalistischen Diskurse, die bis heute darüber geführt werden, sind ein deutlicher Beleg für die kulturelle Relevanz der Serienmord-Ästhetisierung. Im Falle Lüdkes, in dem von kriminalistischer und historischer Warte aus große Zweifel über die Aussagen des Films und des darin präsentierten Täters stehen, zeigt sich das den öffentlichen Diskurs beeinflussende Moment des Serienmörderfilms überdeutlich, der hier seine Ästhetik und Plotkohärenz den widersprechenden Fakten überordnet. Da in *NACHTS WENN DER TEUFEL KAM* erstmals⁵⁴⁹ ein Filmtäter beim Namen genannt wird, hat dieses Verfahren über die Kinogrenzen hinaus Konsequenzen für die Betroffenen und Einfluss auf die Fallwahrnehmung. Die Brisanz des Themas wird auch im letzten für diese Epoche betrachteten Film eine Überbetonung erfahren.

4.2.9 Moral und Pädagogik – ES GESCHAH AM HELLICHTEN TAG (D 1958, Ladislao Vajda)

Am 4. Juli 1958 wird auf den Berliner Filmfestspielen Ladislao Vajdas *ES GESCHAH AM HELLICHTEN TAG* (D 1958) uraufgeführt. Kurz darauf erscheint Friedrich Dürrenmatts Roman *Das Versprechen* – beide basieren auf demselben von Dürrenmatt entwickelten Treatment über den fiktiven Schweizer Kindermörder Schrott. Dieser ist zwar wie seine Vorgänger Stadtbewohner, fährt jedoch zum Morden aufs Land. Mit *ES GESCHAH AM HELLICHTEN TAG* wird das Setting der Serienmord-Erzählungen erweitert und ist nun kein rein urbanes Phänomen mehr. Flaneur Schrott „bummelt“⁵⁵⁰ (0:48:33) auf dem Lande.

Zunächst sollte der Film unter der Regie Wolfgang Staudtes gedreht werden, der sich jedoch aus Zeitmangel vom Projekt zurück zog und nur den Titel hinterließ.⁵⁵¹ Mit Staudte wechselte auch die Besetzung des Films: Die ursprünglich mit Martin Held besetzte Rolle des Kommissärs Matthäi wurde nun von Heinz Rühmann übernommen. Damit einher gingen auch weit reichende Änderungen des Skripts, wie Dürrenmatt berichtet:

„[...] aus dem Stoff wurde *Das Versprechen*, aber verfilmt wurde ein Drehbuch, das auf meiner unfertigen Erzählung beruhte. [Der Produzent Lazar] Wechsler wollte einen moralischen Film, der Sexualverbrecher mußte bestraft werden (hätte ich Fritz Langs Film *M* [eine Stadt sucht einen Mörder] gekannt, hätte ich den Auftrag nicht angenommen), aber der Dreh, den ich dem Stoff nun geben wollte, der die Suche nach dem Mörder, all den Scharfsinn des Detektivs und die Falle, die er dem Verbrecher stellte, absurd erscheinen läßt, weil der Mörder längst tot ist, diese Wendung gegen die Gesetze des Kriminalromans, nach welchen ein Mörder nicht sterben darf, bevor er entdeckt worden ist, war gegen die Abmachung.“⁵⁵²

⁵⁴⁹ Die Benennung „Jack the Rippers“, die auch in früheren Filmen häufiger anzutreffen war, hat eine andere Qualität, weil sie nicht die *historische Person*, sondern den *kriminalhistorischen Diskurs* referenziert. Anders als Täternennungen wie „Albert Fish“ in Dmytryk's *THE SNIPER* oder Langs „Lipstick Killer“ bleibt der Tätername Bruno Lüdke auch nicht allein Authentizitätssignal des Dargestellten, sondern wird Thema des Films.

⁵⁵⁰ Mit dem Titel *ES GESCHAH AM HELLICHTEN TAG* nicht einverstanden, wollte Dürrenmatt den Film zunächst u. a. *SCHROTT GEHT BUMMERN* nennen und das Flanieren seines Täters in den Titel des Films hinein holen. (Vgl. Buchmüller 1996, S. 136.)

⁵⁵¹ Vor Staudte war Leopold Lindtberg als Regisseur des Films eingeplant. Dieser lehnte jedoch ab. (Zur Vorproduktion und Produktion von *ES GESCHAH AM HELLICHTEN TAG* vgl. Buchmüller 1996.)

⁵⁵² Dürrenmatt 1996a, S. 139.

Rühmann, der erfreut war, „einmal weg vom Typ des kleinen, verschmitzten Bürgers“⁵⁵³ zu kommen und in die Rolle eines ernsten und schweigsamen Kriminalisten zu schlüpfen, machte seine Mitarbeit im Film jedoch von Bedingungen abhängig: Zu sehr durften die Erwartungen seiner Zuschauer nicht enttäuscht, sein Image als moralisch einwandfreier Held nicht desavouiert werden. Um diesen Erwartungen zu entsprechen, überarbeitete Rühmanns Drehbuchautor Hans Jacoby Dürrenmatts Skript, „damit Rühmann im Film besser zur Geltung komme.“⁵⁵⁴ Andreas Conrad zufolge gingen Rühmann und Conrady dabei recht rigoros vor: „Die alten Drehbuchseiten seien zu vernichten, die neuen einzuordnen. Besonders die Schlusszenen waren betroffen: Matthäi bekam humanere Züge, zeigte nun Skrupel gegen seine fragwürdigen Methoden.“⁵⁵⁵

Diese einer Vorzensur gleichkommende Behandlung des Dürrenmatt'schen Entwurfs war allein Heinz Rühmanns Erwartungserwartung geschuldet: „Ich glaube mein Publikum zu kennen, und ich weiß sicher auch, was es von mir erwartet“⁵⁵⁶, schreibt er in einem an den Kinokassen verteilten Text. Jegliche Ambivalenz oder gar negative Charakteristik, die ein verzweifelter Kriminalist, welcher kleine Mädchen als Lockvögel für einen Kindermörder einsetzt, mit sich bringt, musste für die Figur Matthäis ausgeschlossen werden. Dürrenmatts Ablehnung dieses Drehbuchs gipfelte darin, dass er dem Produzenten einen anderen Stoff vorschlug „um den Film zu verhindern“⁵⁵⁷ – allerdings ohne Erfolg. Auf der Premierenfeier schienen diese Differenzen jedoch beseitigt – Dürrenmatt, Vajda und Rühmann stellten den Film gemeinsam vor und ernteten Beifall und Anerkennung.

An den Kontrahenten Matthäis, den Kindermörder Schrott, waren noch keine festen Rollenerwartungen geknüpft, die der Schauspieler Gert Fröbe erfüllen hätte müssen. War Fröbe zuvor häufig in positiven Rollen zu sehen gewesen⁵⁵⁸, so avancierte er nach dem Erfolg von *ES GESCHAH AM HELLICHTEN TAG* zu einem international gefragten Filmbösewicht.⁵⁵⁹ Wie schon zuvor Peter Lorre und andere Serienmörder-Darsteller schien dieser Rollentyp auch Gert Fröbe für weitere Rollen ähnlicher Art zu prädestinieren. Die glaubwürdige Darstellung des psychotischen, von seiner Frau unterdrückten Misogynen Schrott, der sich an kleinen Mädchen des immergleichen Typs mit dem Rasiermesser ‚abreagiert‘, soll Fröbe sogar Anfeindungen auf offener Straße eingebracht haben.⁵⁶⁰ Hierfür wird nicht zuletzt der weiter unten diskutierte moralische Impetus des Films der Grund gewesen sein.

⁵⁵³ Rühmann 1996, S. 143.

⁵⁵⁴ Buchmüller 1996, S. 137.

⁵⁵⁵ Conrad 2005.

⁵⁵⁶ Rühmann 1996, S. 143.



⁵⁵⁷ Dürrenmatt 1996a, S. 139f.

⁵⁵⁸ Zusammen mit Karl Valentin als Pantomime in Komödien oder als Detektiv in Orson Welles *HERR SATAN PERSÖNLICH* (USA 1955, Orson Welles).

⁵⁵⁹ Einer der Höhepunkte dieser neuen Laufbahn stellt sicherlich seine Darstellung des ‚Goldfinger‘ im gleichnamigen James-Bond-Film (USA 1964, Guy Hamilton) dar. Bezeichnend in dieser Hinsicht auch seine Rolle als Familientyrann in *VIA MALA* (Deutschland 1961, Regie: Paul May) und als Kinderhasser Baron Bomburst in Ken Hughes' *CHITTY CHITTY BANG GANG* (GB 1968).

⁵⁶⁰ Für dieses häufig kolportierte Gerücht haben sich leider keine Quellen finden lassen. Es zeigt jedoch, dass bereits bei einem für heutige Verhältnisse wenig authentisierten Serienmörderstoff wie dem Vajdas eine gewisse ‚Verwechslungsgefahr‘ von Realität (Gert Fröbe) und Fiktion (Schrott) vorhanden war, denen künftig durch Paratexte und Authentisierungsverfahren bewusst Vorschub geleistet wurde.

Auch die Opfer, kleine, blonde Mädchen im Grundschulalter, bringen ein gewisses Empathie-Potenzial mit, das den Affektübertrag vom Film auf das Publikum unterstützt haben dürfte. Kinder – besonders jene Gruppe von Mädchen – spielen in *ES GESCHAH AM HELLICHTEN TAG* eine zentrale Rolle. Über die Opferfiguren hinaus ‚wirft‘ der Film immer wieder einen Blick auf sie. Um sie als potenzielle (nächste) Opfer ins Visier zu nehmen, nimmt die Kamera an mehreren Stellen den ‚lüsternen Blick‘ des Triebtäters ein:

Matthäis Rückkehrgrund (Subjektive)	Matthäis Lockvogel
	
<p>Abb. 4.2.9a: <i>ES GESCHAH AM HELLICHTEN TAG</i> (0:36:58)</p>	<p>Abb. 4.2.9b: <i>ES GESCHAH AM HELLICHTEN TAG</i> (0:59:15)</p>

Erstaunlicherweise werden diese Kinder-Bilder jedoch zumeist nicht aus der Täter-, sondern häufig aus der Ermittlerperspektive inszeniert. Dessen (kriminalistische) Fixierung auf kleine Mädchen muss die (pathologische) Fixierung des Täters vorwegnehmen, damit er diesen finden und überführen kann. (Vgl. Abb. 4.2.9a+b) Auf dieselbe Weise muss der Zuschauerblick auf die sexuell deviante Perspektive des Täters gebracht werden, um den Konflikt zwischen ‚Zwang zum Bösen‘ (Schrott) und ‚Zwang zum Guten‘ (Matthäi⁵⁶¹) nachvollziehen zu können. Die Rahmungen durch die Autofensterscheiben Matthäis (Abb. 4.2.9c) und Schrotts (Abb. 4.2.9d) identifizieren beider Blick nicht nur ein weiteres Mal, sondern versinnbildlichen auch den filmischen Blick des Zuschauers auf die Situation:

⁵⁶¹ Das zwanghafte Element des Kommissärs Matthäi ist in Dürrenmatts Roman noch deutlicher als im Film ausgeführt – beendet dieser doch sogar seine bürgerliche Existenz, um den Kindermörder zu finden. (Vgl. Dürrenmatt 1996b, S. 490.)

Matthäis Blick durchs Autofenster (Subjektive)	Schrotts Blick durchs Autofenster (Subjektive)
	
Abb. 4.2.9c: ES GESCHAH AM HELLICHTEN TAG (0:56:42)	Abb. 4.2.9d: ES GESCHAH AM HELLICHTEN TAG (1:05:08)

Mit diesen die Kinder zu Lust-Objekten stilisierenden Bildern korrespondiert auch die Art, in der Kinder – vor allem das einzige im Film gezeigte Opfer Gritli Moser – sprachlich referenziert werden. Immer wieder spricht Matthäi von Mädchen wie von ‚Dingen‘ – belegt sie mit dem geschlechtslos-neutralen Artikeln „Es“ und „Das“ („Was war es denn für ein Kind, das Gritli?“ – 0:19:15).⁵⁶²



⁵⁶² Diese neutrale Sprechweise ist sicherlich zum Teil der Schweizer Mundart der Protagonisten zuzuschreiben. Bei der Rezeption des Films außerhalb der Schweiz stellt sich jedoch unweigerlich die von mir angenommene Konnotation ein.

In einem zentralen Dialog⁵⁶³, in dem Matthäi seinen Freund, den Psychiater Professor Robert Manz, um Hilfe bei der Interpretation von Gritlis Kinderzeichnung (Abb. 4.2.9e) bittet, zeigt sich neben einigen anderen interessanten Aspekten auch diese Verdinglichung besonders deutlich. Die knapp fünfminütige Sequenz (0:43:09-0:47:58) soll deshalb in Gänze zitiert und kommentiert werden:

Matthäi: „Ich besitze nichts als diese Kinderzeichnung. Sie ist die einzige Spur, die ich verfolgen kann. Aber ich bin wie ein Laie vor einem Röntgenbild: Ich verstehe diese Zeichnung nicht zu deuten. Du bist ein Psychiater. Was kann deine Wissenschaft über den Mörder Gritli Mosers aus dieser Zeichnung herauslesen? Das will ich von dir wissen.“

Manz: „Phantasie und Realität vermischen sich. Einiges auf dieser Zeichnung ist real: der große Mann, das Auto, das Mädchen. Anderes wirkt wie verschlüsselt: die Igel, von denen du behauptest, es seien Trüffel. Der Käfer, oder was ist das? Ein Tier mit Hörnern. Und der Kasperle. Der kommt mir besonders absurd vor.“

Wie bereits in früheren Serienmörderfilmen wird hier ein methodischer Perspektivwechsel inszeniert, der – mit Carlo Ginzburg gesprochen – den Blick vom *Indiz* (Sherlock Holmes) auf das *Symptom* (Freud) richtet. Die einzelnen *Details* in Gritlis Zeichnung haben eine Bedeutung. Sie zu entschlüsseln, ihnen eine Entsprechung in der Wirklichkeit zuzuordnen, ist die Aufgabe des Kriminalisten Matthäi, die er im weiteren Verlauf des Films erfolgreich vornimmt.⁵⁶⁴

Matthäi: „Sprich von dem Riesen.“

Manz: „Groß, massig steht er da. Nach dem Aussehen durchaus möglich. Robust, zur Gewalt neigend. Und gegenüber Frauen Minderwertigkeitskomplexe und so weiter.“

Matthäi: „Interessant ist auch das Datum der Zeichnung. Eine Woche vor dem Mord. Gritli muss ihrem Mörder wenigstens einmal vor der Tat begegnet sein.“

An dieser Stelle bleibt völlig ungeklärt und von Matthäi auch unhinterfragt, wie Manz zu der Annahme gelangt, der Täter neige „zur Gewalt“ und habe „gegenüber Frauen Minderwertigkeitskomplexe“. Allein aus der Zeichnung gehen keine Hinweise auf den Grund für diese Behauptung hervor – allein: Die Geschichte des Serienmörderfilms liefert ein solches Profil, welches der Zuschauer durch seine Filmerfahrung zu antizipieren in der Lage ist und welches vom Film schließlich auch bestätigt wird.

Manz: „Eigenartig, dass es dann seine Begegnung in Form eines Märchens erzählt.“

Matthäi: „Weshalb?“

Manz: „Kinder tun nie etwas ohne Grund. Wahrscheinlich hat ihm der große schwarze Mann verboten, von ihrer geheimnisvollen Zusammenkunft zu erzählen. Und das arme kleine Ding gehorchte. Es erzählte ein Märchen statt die Wahrheit. Das ist teuflisch.“

Die Bezeichnung des Bildes als ein „Märchen“ erscheint zunächst als ein gewagter Gattungssprung, initiiert aber den hermeneutischen Prozess des ‚Herauslesens‘ von Informationen, die

⁵⁶³ Das Gespräch findet sich sehr ähnlich auch im Roman. Da das Drehbuch zum Film vor dem Roman entstand, kann angenommen werden, dass Dürrenmatt die Szenen als Vorlage diente. Dies ist für die Argumentation im Folgenden insofern wichtig, als die Erkenntnisse des psychologischen Beraters aus dem Film, Prof. Glaus, auch in das Romanmanuskript eingeflossen sind. Dennoch ist Dürrenmatts Text nicht ganz so ‚naiv‘ in der Auswertung des Kinderbildes; der von Matthäi aufgesuchte Psychologe verwehrt sich sogar zunächst der Deutung: „Aus dieser Kinderzeichnung wäre nichts über den Mörder herauszulesen [...]. Es ist nur möglich, etwas über das Mädchen zu sagen, das die Zeichnung verfertigte. [...] Und die Lösung dazu, na ja, die hat das Gritli mit ins Grab genommen. Ich bin Mediziner, kein Totenbeschwörer. Packen Sie die Zeichnung wieder ein. Es ist Unsinn, sich weiter mit ihr zu beschäftigen.“ (Dürrenmatt 1996b, S. 508.)

⁵⁶⁴ So wird das „Tier mit Hörnern“ schließlich als Steinbock identifiziert, den Gritli Moser auf dem Graubündner Autonomenschild des Täters gesehen hat. (0:50:59)

hier grafisch kodiert vorliegen. Die Annahme, das Bild stelle eine Art Gedächtnisprotokoll der kleinen Gritli dar, koppelt dieses Herauslesen wiederum an den Prozess der Verbindung von Erinnerung und Narrativität und stellt so ein Mittel der Kohärenz-Erzeugung im Detektions- und Narrationsprozess von Ermittler und Film dar.

Manz: „Wurde das Mädchen vergewaltigt?“

Matthäi: „Nein.“

Manz: „Dann hat der Täter wohl aus einem Hassgefühl gegenüber den Frauen gehandelt. Der Täter wollte sich durch diese Morde an den Frauen rächen.“

Matthäi: „Ein Mädchen ist doch keine Frau, Robert.“

Manz: „... aber kann bei diesen Menschen eine Frau ersetzen. Weil der Mörder sich nicht an Frauen wagt, wagt er sich an kleine Mädchen. Er tötet sie anstelle der Frau. Er wird sich fast immer an den gleichen Typ von Mädchen heranmachen. Ich bin beinahe sicher, dass seine Opfer sich alle gleichen.“

Matthäi: „Das stimmt. Ich habe die Fotos gesehen. Die Mädchen, die vor Jahren im Sankt Gallischen und im Kanton Schwyz getötet worden sind, waren der gleiche Typ, fast ähnelten sie sich. Die angezeichnete ist Gritli Moser.“

Vor allem hier wird das Geschlechtsthema diskursiviert: Kinder sind geschlechtslos in dem Sinne, dass sie ‚im Normalfall‘ keine sexuelle Rolle spielen. Für den Täter sind sie jedoch Surrogat für seinen Kontakt mit Frauen und werden von ihm in eine sexuelle Rolle („sie“) hineingedrängt. Matthäi und Franz grenzen sich vor allem sprachlich („es“) von dieser devianten Sichtweise ab.

Manz: „Schlimm Kommissär. Dir muss es grausen.“

Matthäi: „Was kannst du mir noch vom Mörder erzählen?“

Manz: „[unverständlich] unter Umständen ganz wenig, Hans. Bei bestimmten seelischen Voraussetzungen, etwas geänderter Stoffwechsel, einige degenerierte Zellen und der Mensch ist ein Tier. Es sind kranke Menschen.“

Diese plötzlich hin zu einer animalisierenden Erklärung wechselnde Argumentation des Filmpsychiaters Manz erklärt sich eventuell durch den psychologischen Berater des Films, Prof. Alfred Glaus. Glaus war zwischen 1932 und 1957 Leiter der Polyklinik Zürich und dort ‚Gutachter‘ bei über 12.000 ‚Schwangerschaftsunfähigkeiten‘ sowie Verfasser ‚viele[r] Gutachten über psychiatrische Indikation zur Sterilisation.‘⁵⁶⁵ Der Schweizer Medizinhistoriker Thomas Huonker untersucht Glaus’ Wirken als Eugeniker: Er

„berücksichtigte [...] als beamteter Arzt noch nach 1945 ‚gelegentlich auch das eugenische Moment in gewissen Grenzfällen‘ des Schwangerschaftsabbruchs, in denen nach der Neufassung des Art. 120 StGB (Schweizer Strafgesetzbuch, S. H.) aus dem Jahr 1942 die ‚eugenische‘ Indikation ausdrücklich nicht zugelassen war. Auch in den von ihm referierten Fallgeschichten von Sterilisation [...] fingieren ‚eugenische Gründe‘. Glaus überliefert eine weitere Facette zum Zwangscharakter der ‚Einwilligung zur Unfruchtbarmachung mit folgender Formulierung eines Sterilisierten: ‚Heute müsse er schon sagen, er habe seine Zustimmung nicht leicht und ‚freiwillig‘, sondern nach Überwindung schwerwiegender Bedenken unter dem Druck einer äusseren Situation gegeben. [...] Er sei sich [...] schon etwas ‚erpresst‘ vorgekommen.‘ Glaus berichtet auch von Sterilisationen bei Diagnosen wie ‚taubstumm; psychisch gesund‘ und ‚debiler Epileptiker‘.“⁵⁶⁶

⁵⁶⁵ Huonker 2003, S. 197.

⁵⁶⁶ Huonker 2003, S. 155. (Passagen in einfachen Anführungsstrichen stellen Zitate aus Glaus’ Veröffentlichungen über Schwangerschaftsunterbrechungen dar.)

Das von Huonker hier ausführlich dargestellte Wirken Glaus' findet sich sowohl in der Rhetorik Manz' wieder als auch im Bild des Serienmörders Schrott.⁵⁶⁷ Dass der Diskurs, der über den Film geführt wurde, diese eugenischen Implikationen nicht berücksichtigt, ist wohl vor allem dem skandalösen Thema des Kindermords zu schulden. Wie sich weiter unten zeigen wird, findet die psychologische Bewertung des Serienmörders Eingang in einen außerfilmisch geführten Diskurs über Kindesmissbrauch.

Matthäi: „Für euch Ärzte sind sie krank, Robert. Für uns sind es Verbrecher, die wir unschädlich machen müssen. Rache sagtest du. Und der Grund seiner Rache?“

Manz: „Vielleicht sexuelle Konflikte. Vielleicht wird der Mann von seiner Frau unterdrückt oder ausgebeutet. Vielleicht ist seine Frau reich und er arm. Vielleicht nimmt sie eine sozial höhere Stellung ein als er. Das Absurdeste ist möglich zwischen Mann und Frau.“

Matthäi: „Besteht die Gefahr neuer Morde weiter?“

Manz: „Leider. Der Widerstand gegenüber seinen Affekten wird immer geringer und die Abstände zwischen den Morden werden immer kürzer.“

Matthäi: „Was geht in ihm vor?“

Manz: „Nach der Tat: Erleichterung. Doch bald wird sich neue Hass ansammeln. Dann wird er allmählich wieder mit seinem Wagen herumfahren und ein neues Opfer suchen und wenn er es gefunden hat, wird er sich wieder anfreunden, bis es dann eben aufs Neue geschieht. Noch etwas: Nach meinen Erfahrungen ist es sehr wahrscheinlich, dass dieser Mensch keine kleinen Kinder hat, weil er sonst keine derartigen Verbrechen begehen könnte. Das ist alles, was ich dir zu sagen habe.“

Auch an dieser Stelle erweist sich das Profil des Psychiaters als hellichtig. Wiederum wird die Geschichte des Serienmörderfilms referenziert, wenn eine starke Frau der Grund für die sexuelle Devianz des Täters sein soll. Dass es hier nicht die Mutter, sondern eine – wie sich etwa in den Sequenzen 0:47:50-0:49:14 und 1:07:48-1:09:04 zeigt – ihren Gatten bemutternde Ehefrau ist (im Roman benennt sie ihren Ehemann mit dem Diminutiv „Albertchen“⁵⁶⁸), die ihn zudem finanziell ‚aushält‘, stellt nur eine Variante des ödipalen Themas dar.

Matthäi: „Ich danke dir. Ich hab' auf einmal das Gefühl, dass ich diesen Mann kenne.“

Manz: „Und wie willst du ihn finden?“

Matthäi: „Ich werde noch viel darüber nachdenken müssen. Bei einem normalen Mord führen die Motive zum Verdächtigen: Wer hat Nutzen, wer ist sein Feind, wer ist eifersüchtig usw.? Das führt zu einer Spur. Aber bei einem Mord, der niemandem Nutzen bringen kann, ... Der da [deutet mit Kopf zur Zeichnung] schlägt zu und verschwindet spurlos.“

Manz: „Hans, verrenn dich in diese Idee nicht, dass sie nicht zur Besessenheit wird. Sonst kommst du eines Tages wieder zu mir. Als Patient. Überleg dir einmal Folgendes: Vielleicht existiert der Riese nur in der Fantasie der armen Grütli. Und du jagst hinter jemandem her, den es gar nicht gibt.“

Matthäi: „Es muss mir vorläufig genügen, Robert, dass es diesen Menschen geben könnte.“



Die Besessenheit des Kommissärs vom Fall wird hier als drohende Perspektive vorausgedeutet – ist aber schon längst eingetreten. Bereits bei Matthäis letztem Gespräch mit dem Vorgesetzten hat sich gezeigt, dass der Ermittler den Mörder notfalls auch privat weiter verfolgt,

⁵⁶⁷ Dass „Erbgesundheitsgutachter“ auch im Fall von Serienmördern tätig waren, zeigt die „Erbgesundheitsakte des Erbgesundheitsgerichts Berlin“, die die Sterilisation des (zu diesem Zeitpunkt noch nicht ‚überführten‘) Bruno Lüdke im Mai 1940 anordnete. (Vgl. Herrmann 1994, S. 139.)

⁵⁶⁸ Im Roman wird die Beziehung zwischen „Albertchen“ und seiner Frau deutlich: „Mein erster Mann hat ihn seinerzeit als Sechzehnjährigen aufgenommen, in der Schule haperte es mehr als nötig, er hatte es immer schwer mit Schreiben und Lesen. Die Heirat war einfach die sauberste Lösung, man kommt ja so leicht ins Gerede als Witwe, wenn ich auch nie etwas mit Albertchen selig hatte, auch in der Ehe nicht, das versteht sich ja bei dem Altersunterschied; [...]“ (Dürrenmatt 1996b, S. 565.)

wenn ihm der Staat keine Mittel zur Verfügung stellt. In Dürrenmatts Roman treibt Matthäi diese Jagd schließlich in den sozialen und physischen Ruin.

Im Film fängt Matthäi Schrott mit einem Trick: Nachdem er aus Skrupeln davon abgesehen hat, Annemarie weiterhin als Köder einzusetzen⁵⁶⁹, behilft er sich mit einer Kinderpuppe, die er bei der Verfolgung Schrotts entdeckt hat. Schrott steht vor einem Schaufenster und starrt die Mädchenpuppe lüstern an. Matthäis Blick ist zunächst auf Schrott gerichtet, wiederholt jedoch dann (wieder einmal) dessen Blick und fixiert nun auch dieselbe Puppe. Matthäi kauft die Puppe und setzt sie als ‚Ersatz-Objekt‘ an die Stelle eines Lockvogels aus Fleisch und Blut – Schrott wird den Tausch akzeptieren, wie schon Archibaldo de la Cruz in ENSAYO DE UN CRIMEN:

Ersatz-Beute	Ersatz-Köder
	
<p>Abb. 4.2.9f: ES GESCHAH AM HELLICHTEN TAG (1:28:12)</p>	<p>Abb. 4.2.9g: ES GESCHAH AM HELLICHTEN TAG (1:28:17)</p>

Bei der zeitgenössischen Filmkritik wurde ES GESCHAH AM HELLICHTEN TAG zunächst gemischt aufgenommen. Der Kritiker und Filmhistoriker Ulrich Gregor konstatiert: „Der Film hält sich fast immer ans Klischee der ‚Guten‘ und ‚Bösen‘ und alles geht so vor sich, daß man die Entwicklung der Handlung jeweils um eine Filmrolle voraussehen kann.“⁵⁷⁰ Der *Evangelische Film-Beobachter* hebt vor allem hervor, dass aus „diesem reißerischen Stoff kein Reißer geworden“⁵⁷¹ ist, lobt die Darstellungen Fröbes und Rühmanns und resümiert:

„Hier hat eine bedenkliche Gattung des Unterhaltungsfilms Sinn und Würde bekommen. – Ein Kindermörder wird zur Strecke gebracht. Durch die Verhaltenheit der Inszenierung und durch den Ernst der sich ergebenden Fragen wurde daraus ein für Erwachsene empfehlenswerter Kriminalfilm.“⁵⁷²

Diese Empfehlung erweitert der *Evangelische Film-Beobachter* einen Monat später, als die *Evangelische Filmgilde* in Österreich ES GESCHAH AM HELLICHTEN TAG zum „besten Film des Monats August“ kürt und darin einen „künstlerisch hochwertige[n] Kriminalfilm mit pädagogischen Tendenzen“ erkennt.⁵⁷³ Was Ulrich Gregor noch sarkastisch als „Propaganda für ‚gu-

⁵⁶⁹ Je mehr sich Matthäi in deren Familie drängt, desto mehr wird aus dem „es“ eine „sie“.

⁵⁷⁰ U. G. 1958, S. 172.

⁵⁷¹ EFB 1958, S. 375.

⁵⁷² EFB 1958, S. 376.

⁵⁷³ N.N. 1958, S. 470.

te Ideen“⁵⁷⁴ abgetan hatte, wurde nun quasi zu einem Lehrfilm uminterpretiert. Hatte schon die *filmdienst*-Kritik darauf hingewiesen, dass dies eine „Geschichte, deren Aktualität leider nicht bestreitbar ist“, sei und „dem Film zusätzlich der Wert einer ernsthaften Warnung zukommt“⁵⁷⁵, so begründet der *Evangelische Film-Beobachter* seine Auszeichnung wie folgt:

„In einer Zeit, in welcher sich Lustmorde insbesondere an Jugendlichen, in erschreckender Zeit häufen, stellt dieser Film, der in vorbildlicher Weise jede gruselige Obszönität vermeidet, ein nicht zu übersehendes Menetekel für Eltern und Erzieher und darüber hinaus für die mit dem Schutze Jugendlicher befaßten Institutionen dar. Wir fordern daher jeden, den es somit angeht, auf, diesen guten Film besinnlich zu betrachten, und wir sind davon überzeugt, daß er nach dem Verlassen des Kinosaales aus eigener Überzeugung für den Besuch dieses Streifens in seinem Wirkungskreise werben wird. Zur Aussprache empfiehlt die evangelische Filmgilde in Österreich die folgenden Fragen:

1. Genügen die bestehenden Gesetze zum Schutze nicht genügend beaufsichtigter Jugendlicher?
2. Vermag die kindliche Psyche die Bosheit der Umwelt zu erkennen?“⁵⁷⁶

Die durch Rühmann und Jacobi umgeschriebene Erzählung, welcher nachträglich mit der Ergreifung des Täters ein Happy End angefügt wurde, enthält selbst eine Szenen mit pädagogischer Aussage. Als Matthäis Kollege Heinz vor der Schulklasse der ermordeten Gritli Moser spricht (während Matthäi neben einem Mädchen Platz nimmt), leitet er seine Fragen mit folgender Warnung ein:

„Ihr habt gehört, was dem Gritli Moser zugestoßen ist. Ich bin von der Polizei. Ich will nun zu euch nicht wie zu Kindern, sondern wie zu Erwachsenen reden. Ein Mann, ein schlechter Mann hat das Gritli getötet. Es gibt solche schlechten Männer. Sie locken die Kinder in ein Versteck, in einen Wald, in einen Keller oder in ein Auto, was es auch immer für verborgene Orte gibt, und manchmal verletzt ein solcher Mann ein Kind so schwer, dass es dann sterben muss. So ist es auch dem Gritli ergangen. Wir müssen die Männer, die so etwas tun, deswegen einsperren. Ihr werdet nun fragen, warum wir sie nicht einsperren, bevor es zu einem Unglück kommt. Wir können dies nicht tun, weil es kein Mittel gibt, diese Menschen zu erkennen. Man sieht's ihnen nicht an. Es gibt daher nur eines: Folgt nie einem Unbekannten. Geht nie mit einem Menschen, den ihr nicht kennt.“ (0:19:19-0:20:23)

Eine Warnung, die wie das gesamte Thema und die Täter-Opfer-Konstellation an Fritz Langs *M – EINE STADT SUCHT EINEN MÖRDER* und speziell dessen Schlusssatz erinnert. Der moralische Impetus ist dem Film also bereits inhärent. Die rein fiktive Erzählung um die Taten des Serienmörders Schrott werden funktionalisiert, um einerseits die Wachsamkeit der Kinder gegenüber Fremden zu erhöhen, andererseits um „zur Aussprache“ zu bringen, ob die „bestehenden Gesetze“ zum Jugendschutz genügen. Damit greift *ES GESCHAH AM HELLICHEN TAG* in einen Diskurs über Jugendschutz ein, der in Deutschland 1953 mit dem „Gesetz über die Verbreitung jugendgefährdender Schriften“ (GjS) und der Gründung der „Bundesprüfstelle für jugendgefährdende Schriften“ (BpjS) 1954 von staatlicher Seite aus initiiert wurde.

⁵⁷⁴ U. G. 1958, S. 172.

⁵⁷⁵ Mg. 1958, S. 307

⁵⁷⁶ N.N. 1958, S. 470.

4.3 Die moderne Phase: Schock und Gewalt (1960-1989)

Der Wechsel vom klassischen zum modernen Serienmörderfilm geht einher mit einem Medienwechsel, den auch das Kino der frühen 1960er Jahre vollzieht: Das Fernsehen bekommt immer größeren Einfluss auf die Produktions- und Rezeptionsbedingungen und zwingt die Filmstudios dazu, ökonomischer zu produzieren und die neuen Sehgewohnheiten seines Publikums zu antizipieren – um diese zu bedienen oder zu unterlaufen.⁵⁷⁷

Dies wird begleitet von einer neuen Form medialer Selbstreflexivität des Films, die sich gleich in den ersten, von der Literatur vielfach als paradigmatisch bezeichneten Serienmörderfilmen der Epoche zeigt: Sowohl im britischen *PEEPING TOM* als auch im US-amerikanischen *PSYCHO* ist die Verbindung von Sehen und Morden das Leitthema. In *PEEPING TOM* wird die Kamera zum Werkzeug und Begleiter des Täters, der sie bis zum letzten für diese Phase betrachteten modernen Serienmörderfilm – *HENRY: PORTRAIT OF A SERIAL KILLER* (1986) nicht wieder aus der Hand legt.

Damit übersteigt der Kinofilm bereits die Darstellungsoptionen des noch jungen Mediums Fernsehen – ja, wird zu einem intermedialen Kommentar, der darauf hinweist, wie das neue Medium den Blick seiner Zuschauer lenkt und was es ihm verschweigt: Der moderne Serienmörderfilm ist vor allem auch durch explizite Darstellungen von Sexualität und Gewalt – oft in Verbindung miteinander – gekennzeichnet. Filme wie *PEEPING TOM*, *BLOOD FEAST*, *THE TEXAS CHAINSAW MASSACRE*, *ANGST* und *HENRY – PORTRAIT OF A SERIAL KILLER* sind deshalb fortgesetzten Zensurierungsmaßnahmen ausgesetzt gewesen. Etliche von ihnen erschienen erst Jahre später ungekürzt (*PEEPING TOM*, *ANGST*, *HENRY – PORTRAIT OF A SERIAL KILLER*) und sind zumindest in Deutschland teilweise bis heute inkriminiert (*THE TEXAS CHAINSAW MASSACRE*, *BLOOD FEAST*).

Grund für die Zensurierung ist neben der seinerzeit oft avantgardistisch anmutenden Selbstreflexivität vor allem die Schock-Ästhetik der Filme. Blut spritzt im Serienmörderfilm seit *BLOOD FEAST* erstmals *on-screen* direkt aus der Wunde in Richtung Kamera und ist nicht selten als Kritik an der Abstumpfung gegenüber der im Fernsehen dargestellten ‚sauberen Gewalt‘ verstanden worden. Neben solch Ekel erregenden Affektästhetiken kommen über die Zitation und Selbstreflexivität noch andere Formen der Authentizitätssuggestion zur Anwendung. Auch hier sind es vor allem aus dem Fernsehen bekannte Formate und Darstellungsweisen (*Film im Film*, Splitscreen, Dokumentarismus), die den Authentizitätscharakter der Filme bestimmen.

Der moderne Serienmörderfilm reagiert wie das gesamte Kino auf gesellschaftliche und ästhetische Umwälzungen seiner Zeit. Nicht nur das bereits erwähnte Aufkommen neuer Formate (Fernsehen und Video), auch die politischen und sozialen Ereignisse spiegeln sich in den Filmen jener Epoche wider. Wie im klassischen Serienmörderfilm wird der Täter auch hier wieder zu einer Metapher. Er steht für die Verunsicherung seiner Produzenten und Zuschauerschaft angesichts eines über Jahrzehnte hinweg drohenden Dritten Weltkrieges und seiner Begleiterscheinungen. Direkt wie indirekt formulieren Filmemacher wie Richard

⁵⁷⁷ Eine detaillierte Theorie des modernen Films kann hier nicht dargestellt werden. Anstelle dessen verweise ich auf die kanonischen Arbeiten von Ulrich Gregor/Enno Patalas (Gregor/Patalas 1968) und Lorenz Engell (Engell 1992).

Begleiterscheinungen. Direkt wie indirekt formulieren Filmemacher wie Richard Fleischer, Herschell Gordon Lewis oder Tobe Hooper ihre Sichtweise auf die bestehenden Verhältnisse und geraten vor allem auch deshalb in die Kritik.

Im Serienmörderfilm findet in der modernen Phase nicht nur ein Wechsel in den Darstellungsweisen statt; auch ein Generationswechsel, der erstmals Filmemacher hinter die Kamera bringt, die keine Weltkriegserfahrung in ihren Werken kodieren, bestimmt die Beiträge. Diese fallen durch ihre Unterschiedlichkeit zueinander auf: Die Serienmörderfilme Richard Fleischers, von denen drei in diese Zeitspanne fallen, erreichen mit ihrem ästhetisch hohem Niveau ein Cineastenpublikum, während sich andere Autoren wie Herschell Gordon Lewis, Tobe Hooper oder Alan Ormsby und Jeff Gillen eindeutig in Richtung *Exploitation*-Film bewegen und (augenscheinlich) vorrangig an der Vermehrung ihres Vermögens interessiert zu sein scheinen.

Der moderne Serienmörderfilm erweist sich erst in der Retrospektive homogener als er zurzeit seines Stattfindes erschien. Gerade die filmübergreifenden Diskurse und Reaktionen von Publikum und Kritik zeigen, dass die Filme eine gemeinsame, ihnen ‚unbewusste‘ Agenda zu haben schienen: Modernisierung durch Fortschrittslogik und gleichzeitige Rückbesinnung auf die eigene mediale Verfasstheit. Beide gleich zu Beginn der Epoche erscheinenden Filme arbeiten verstärkt an dieser Agenda: *PSYCHO* auf der psychoanalytisch-reflexiven, *PEEPING TOM* auf der medial-reflektierenden Ebene.

4.3.1 Zuschauerkontrolle – *PSYCHO* (USA 1960, Alfred Hitchcock)

„*PSYCHO* is often regarded as a turning point in the history of the genre“⁵⁷⁸, schreibt Linda Williams über Alfred Hitchcocks 49. Spielfilm. Darüber hinaus zählt er zu „the canon of the 20 or so most frequently taught and critical reviewed films“⁵⁷⁹, ja, sei sogar „der wirkmächtigste Horrorfilm aller Zeiten“⁵⁸⁰. In der Tat existiert zu wenigen Serienmörderfilmen eine derart umfangreiche Sekundärliteratur. *PSYCHO* stellt das Bindeglied zwischen dem klassischen und dem modernen Serienmörderfilm dar. Er exponiert Motive und Strukturen des Grusel- und Horrorkinos vergangener Jahre neben radikal neue Erzähl- und Darstellungstechniken. Er verbindet Kino- und Fernsehästhetik miteinander und nutzt als erster Serienmörderfilm umfangreich die Möglichkeiten paratextueller Zuschauermanipulation⁵⁸¹. Wie kaum einem anderen Film seiner Art wurde *PSYCHO* ein stark affizierender Charakter zugeschrieben – ein Umstand neben anderen, der ihm Bewunderung und scharfe Kritik eintrug.

Der enormen Wirkung, die sich nicht zuletzt an den Einspielergebnissen⁵⁸² messen lässt, stehen Produktionskosten von nur etwa 800.000 US-Dollar gegenüber und eine für damalige

⁵⁷⁸ Williams 2000, S. 359. Diese Genre-konstituierenden Elemente beziehen sich vor allem auf den *Slasher*-Film, der sich ab 1978 parallel zum Serienmörderfilm entwickelt. In *PSYCHO* finden sich zahlreiche Standardsituationen und Leit motive dieses Subgenres. Carol Clover führt diese en détail aus und bezeichnet *PSYCHO* als „[t]he appointed ancestor of the slasher film“. (Clover 1992, S. 23.) *PSYCHO* zog vier Sequels (darunter ein Pilotfilm einer nie realisierten TV-Serie) und ein Remake nach sich, womit er als Ausgangspunkt der Serie schließlich selbst in das Subgenre des *Slasher*-Films subsumiert wurde.

⁵⁷⁹ Williams 2000, S. 353.

⁵⁸⁰ Koebner 2004, S. 147.

⁵⁸¹ Manipulation verstehe ich hier mit Vogel „als Sammelbegriff für verschiedene Formen der Beeinflussung im positiven Sinne. [...] Als ‚manipulativ‘ sollen also solche Strukturen in Hitchcocks Werk bezeichnet werden, die es mehr oder weniger offensichtlich auf eine direkte Einwirkung auf das Publikum anlegen.“ (Vogel 2003, S. 163.)

⁵⁸² Vgl. Leigh/Nickens 1995, S. 124.

Verhältnisse unüblich schnelle Produktionszeit, die Hitchcock zusammen mit dem Fernsteam seiner Serie ALFRED HITCHCOCK PRESENTS, realisierte:

„Der Film hat nur achthunderttausend Dollar gekostet, und das war die Erfahrung, um die es mir ging: herauszubekommen, ob ich einen langen Film zu denselben Bedingungen wie einen Fernsehfilm machen konnte. Ich habe mit einem Fernsteam und sehr schnell gedreht. Nur für die Szene unter der Dusche, die Reinigungsszene und ein oder zwei andere habe ich das Tempo der Dreharbeiten etwas verlangsamt, Szenen, die verdeutlichen mußten, wie Zeit verfließt. Alles andere ist wie fürs Fernsehen gedreht worden.“⁵⁸³

Die Erzählung PSYCHOS basiert auf dem gleichnamigen Roman von Robert Bloch aus dem Jahre 1959. Dieser wiederum beruht auf dem Serienmordfall Edward Geins, der sich unweit von Blochs Wohnort in der Kleinstadt Plainfield in Wisconsin zugetragen hatte.⁵⁸⁴ Da es Ende der 1950er Jahre unmöglich gewesen wäre, den Fall in seinen kriminalistischen Details in einen Roman oder gar einen Film aufzunehmen, arbeiteten Bloch und Hitchcock mit verschiedenen Formen der Chiffrierung:

„Die Vorstellung faszinierte mich derart, daß ich sofort daranging, einen Roman über einen solchen Charakter zu schreiben. Um ihn mit einer Ansammlung möglicher Opfer zu versorgen, entschied ich, daß er ein Motelangestellter sein müßte. Dann kam die heikle Frage danach, was in ihm vorging – die Frage nach der Motivation.“⁵⁸⁵

Wohl auf Grund seiner revolutionären Ästhetik, worunter auch die (hier noch angedeutete) Darstellung expliziter Gewalthandlungen und der Wegfall der Identifikationsfigur Marion Crane nach der Hälfte des Films zählte, wurde PSYCHO von der zeitgenössischen Kritik größtenteils negativ aufgenommen. Die deutsche Rezeption (PSYCHO hatte am 7. Oktober 1960 Deutschlandpremiere) bildete davon keine Ausnahme. Enno Patalas moniert in der Zeitschrift *Filmkritik* vor allem die Gewaltinszenierung: „So nötigt das Drehbuch den Regisseur schließlich, wider seine Gewohnheit den Mord selbst auszumalen und daraus den Schauer zu ziehen, den er sonst auf subtilere Weise beschwört.“⁵⁸⁶ Und der *Evangelische Film-Beobachter* schließt sich diesem Urteil an: „Wieder wird einem das Wort ‚humorlos‘ entgegengehalten, wenn man dergleichen Mordvergnügen widerwärtig findet. [...] Ein Hitchcock-Reißer, der seine Wirkung weniger durch eine spannende Geschichte als durch blutrünstige Mätzchen zu erzielen sucht. So witzlos, wie wüst. Wir raten ab.“⁵⁸⁷ Der *filmdienst* widmete dem Film nur eine halbe Seite und begann seine Kritik gleich mit dem Urteil „Je lautstärker die Werbung, um so schwächer der Film“, gefolgt von einer Untersuchung des Doppelgängermotivs, das hier jedoch – anders als bei vorhergehenden Werken Hitchcocks als „gequält pseudowissenschaftlich“ abgetan wird.⁵⁸⁸ An einem Aspekt störte sich der Autor des *Evangelischen Film-*

⁵⁸³ Alfred Hitchcock zit. n. Truffaut 1998, S. 276.

⁵⁸⁴ Auf die Fallgeschichte Edward Geins gehe ich detailliert in Kap. 4.3.7 ein.

⁵⁸⁵ Bloch 1996, S. 36. Den angeblichen Kannibalismus Geins scheinen sowohl der Roman als auch der Film aufzunehmen. Wo in Blochs weniger als 200 Seiten starkem Buch mit sieben Mahlzeiten überdurchschnittlich viele Essensszenen beschrieben werden, führt der Film uns einen Serienmörder vor, der nach jeder Tat kauend vor den Resultaten seiner Verbrechen steht. (Vgl. Schmid 1996, S. 96, Willmann 1996, S. 110, Spindler 1996.) Schmid entdeckt in PSYCHO sogar einen Hinweis auf die „kannibalischen Gelüste“ Norman Bates' auf dem Nummernschild eines seiner Opfer: „es endet mit B 418. Phonetisch ergibt sich daraus ‚before one ate‘“. (Schmid 1996, S. 96.) „Ed Geins Kannibalismus [ist] jedoch nie erhärtet noch irgendwie einwandfrei belegt worden“ (Bloch 1996, S. 42), findet sich aber dennoch bei verschiedenen Autoren erwähnt. (Vgl. McCarty 1993, S. 137.)

⁵⁸⁶ Patalas 1960, S. 331.

⁵⁸⁷ Fr. 1960, S. 549. Weitere Beispiele für negative Filmkritiken der zeitgenössischen US-amerikanischen Presse zitiert Linda Williams. (Vgl. Williams 2000, S. 362f.)



⁵⁸⁸ Ev. 1960, S. 366.

Beobachters und auch die US-amerikanische Presse besonders: „die langweiligen ersten zwanzig Minuten könnte man sich getrost schenken.“⁵⁸⁹ Dies war – zumindest für den amerikanischen Zuschauer – jedoch nicht möglich, denn *PSYCHO* war der erste Serienmörderfilm, der mit einer „presentation policy“ in die Kinos kam.

Hitchcock und sein Verleih verpflichteten die Lichtspielhäuser, die den Film zeigen wollten, dazu, nach Filmbeginn niemanden mehr in den Vorführsaal zu lassen. Dieses Verbot, dem sich die Kinobesitzer zuerst protestierend fügten, das sich ihnen jedoch bald als „a successful publicity stunt“⁵⁹⁰ offenbarte, begründet Hitchcock mit dem überraschende *Plot Twist* und seiner Erwartungserwartung:

„Es ist nicht üblich, daß der Star eines Films im ersten Drittel umkommt. Ich habe das absichtlich getan, auf diese Weise kommt der Mord noch unerwarteter. Deshalb habe ich dann auch darauf bestanden, daß nach dem Beginn des Films keine Besucher mehr eingelassen wurden. Die Zuspätkommenden hätten auf Janet Leigh gewartet, nachdem sie bereits mit den Füßen nach vorn die Leinwand verlassen hat.“⁵⁹¹

Dieses Einlassverbot und die Bitte an die Zuschauer, all jenen, die *PSYCHO* noch nicht kennen, keine Plot-Details zu verraten, kommunizierten der Verleih und sein Regisseur in einer aufwändige PR-Kampagne. (Vgl. Abb. 4.3.1a-b)

Polizeiliches Einlassverbot	Kein Geheimnisverrat
	
<p>Abb. 4.3.1a: <i>PSYCHO</i>-TRAILER I (1:51)</p>	<p>Abb. 4.3.1b: <i>PSYCHO</i>-TRAILER I (2:42)</p>
<p>„We won't allow you to cheat yourself! You must see <i>Psycho</i> from beginning to end to enjoy fully. Therefore, do not expect to be admitted into the theatre after the start of each performance of the picture. We say no one – and we mean no one – not even the manager's brother, the President of the United States, or the Queen of England (God bless her)! Alfred Hitchcock“</p>	<p>Tafel links: „If you can't keep a secret, please stay away from people after you see <i>Psycho</i>. Alfred Hitchcock“</p> <p>Tafel rechts: „After you see <i>Psycho</i> Don't Give Away The Ending. It's The Only One We Have. Alfred Hitchcock“</p>

Die Verbote und Gebote lancierte der Verleih jedoch nicht nur vor den Kinos, sondern machte sie auch zum Gegenstand eines „Newsreel“-Trailers, der zur Werbung für den Film eingesetzt

⁵⁸⁹ Fr. 1960, S. 549.

⁵⁹⁰ Williams 2000, S. 362.

⁵⁹¹ Alfred Hitchcock zit. n. Truffaut 1998, S. 264.

wurde. Damit instrumentalisierte Hitchcock die durch die Anweisungen geschürten Erwartungshaltungen seiner Zuschauer für Werbezwecke – und hatte damit großen Erfolg. Die Neugier auf diesen Film, der nur unter bestimmten, geregelten Bedingungen rezipiert werden durfte, potenzierte sich durch deren Bekanntmachung stetig. Linda Williams sieht als Ziel dieser Strategie eine Disziplinierung der Zuschauer, mit dem Effekt, dass sich diese als Gruppe gegenüber dem Film versteht:

„The shock of learning these secrets produces a camaraderie, a pleasure of the group [...]. A certain community was created around Psycho's secret [...]. Psycho thus needs to be viewed as a film in which disciplined audiences arrived on time in order to be attentively absorbed into the filmic world and narrative, and in which distracted ‚attractions‘ of the amusement-park variety are equally important. The more rapt viewers' initial attention, the more acute the shock when the rug was pulled out from under them.“⁵⁹²

Das Ergebnis dieser Disziplinierung war Linda Williams zufolge schließlich eine erhöhte Affekt-Bilanz seitens des Publikums: „PSYCHO simultaneously elicits more bodily reaction along with greater bodily discipline. [... This] discipline may involve the audience in a new level of performativity.“⁵⁹³ Fotos von der Londoner Uraufführung des Films – die Hitchcock ebenfalls in seiner „trade publication“⁵⁹⁴ zur Evokation von Neugier einsetzte – scheinen den hohen Grad an Affektivität der Rezeptionssituation zu bestätigen. (Vgl. Abb. 4.3.1c-g)

Diese für das klassische Horrorfilmkino nicht unüblichen Reaktionen des Publikums sind Resultate der Schock-Ästhetik des Films. Hitchcock war bemüht, seine Erzählung so zu gestalten, dass ihre Wendepunkte die Zuschauer unvorbereitet treffen. François Truffaut gegenüber erläutert er den diesbezüglich ‚experimentellen Charakter‘ seines Films:

„Wissen Sie, das Publikum möchte immer vorgreifen und sagen können: ‚Ah, ich weiß schon, was jetzt kommt!‘ Dem muß man nicht nur Rechnung tragen, sondern man muß die Gedanken des Zuschauers vollkommen lenken. [...] Dieser Film ist sehr interessant konstruiert. Er war, was das Spiel mit dem Publikum betrifft, für mich die aufregendste Erfahrung. In Psycho habe ich das Publikum geführt, als ob ich auf einer Orgel gespielt hätte.“⁵⁹⁵

Durch den Verlauf der Erzählung ‚abgelenkt‘ konnte Hitchcock die Mordszenen, denen zuerst die augenscheinliche Hauptfigur des Films, Marion Crane, zum Opfer fällt, besonders überraschend und damit wirkmächtig gestalten. Der ‚Duschmord‘ (0:47:04-0:47:40)⁵⁹⁶ traf auf ein völlig ahnungsloses Publikum. Die Art und Weise der Inszenierung evoziert den Eindruck ungeheurer Gewalttätigkeit – ein Ergebnis allein von Montage und Soundtrack, denn „[s]elbstverständlich berührt das Messer nie den Körper, das ist alles beim Schnitt gemacht worden.“⁵⁹⁷

⁵⁹² Williams 2000, S. 364 und S. 366.

⁵⁹³ Williams 2000, S. 367 und 372.

⁵⁹⁴ Williams 2000, S. 367. Williams ist sich natürlich darüber im Klaren, dass die Bilder genauso gut Fakes sein könnten, was deren Charakter als ‚Teaser‘ für die PSYCHO-Werbekampagne aber keinen Abbruch leistet.

⁵⁹⁵ Alfred Hitchcock zit. n. Truffaut 1998, S. 264.

⁵⁹⁶ Herwig Fischer unternimmt eine ausführliche detailanalyse der ‚Duschmord‘-Sequenz in seiner Monografie *Der Duschmord in Alfred Hitchcocks „Psycho“*. Eine Mikroanalyse. Dass zu dieser Sequenz eine ganze Monografie vorliegt, deutet bereits an, wie wichtig diese nicht nur für den Film selbst, sondern für die Filmästhetik und -geschichte überhaupt ist. (Vgl. Herwig 1990.)

⁵⁹⁷ Alfred Hitchcock zit. n. Truffaut 1998, S. 269.

Gemessene Affektreaktionen



Abb. 4.3.1c-g: Fotos, aufgenommen während der PSYCHO-Premiere im Londoner Plaza-Theatre.

Die Gewalt spielt sich Carol Clover und vielen Interpreten zufolge allein in den Köpfen der Zuschauer⁵⁹⁸ ab: „The horror resides less in the actual images than in their summary implication.“⁵⁹⁹ Diese werden damit zu den eigentlichen „Opfern“ des Films, schreibt Clover: „Hitchcock, explicitly located thrill in the equation victim = audience“⁶⁰⁰ und führt weiter aus:

„Not just the body of Marion is to be ruptured, but also the body on the other side of the film on screen: our witnessing body. As Marion is to Norman, the audience of Psycho is to Hitchcock; as the audiences of horror film in general are to the directors of those films, female is to male. Hitchcock's ‚torture the women‘ then means simply, torture the audience.“⁶⁰¹

Diese „Rechnung“ ist – das zeigt ein Blick in Filmkritiken und Analysen – in vielerlei Hinsicht aufgegangen. Selbst nach wiederholter Sichtung, glauben etliche Rezipienten, Dinge und Szenen gesehen zu haben, die im Film gar nicht vorkommen. Das beginnt bei Details⁶⁰² und reicht bis hin zu streng tabuisierten Szenen von Nacktheit und Gewaltdarstellung.

Zu diesen Momenten gehört auch der Umgang des Films mit der Psychopathologie seines Serienmörders. In Robert Blochs literarischer Vorlage ist sich der Täter seines „Ödipus-Komplexes“⁶⁰³ durchaus bewusst – im Film wird die psychoanalytische Thematik lediglich am Ende – durch einen Polizeipsychologen – expliziert:

„Norman Bates no longer exists. He only half-existed to begin with. And now the other half has taken over, probably for all time. [...] He was already dangerously disturbed, had been since his father died. His mother was a clinging, demanding woman. And for years the two of them lived as if there was no one else in the world. Then she met a man. It seemed to Norman that she threw him over for this man and he killed them both. Matricide is probably the most unbearable crime of all, most unbearable to the son who commits it. So he had to erase the crime, at least in his own mind. He stole her corpse. A weighted coffin was buried. He did the body in the fruit cellar, even treated it to keep it as well as it would keep. And that still wasn't enough. She was there but she was a corpse. So he began to think and speak for her, give her half his life, so to speak. At times he could be both personalities carry on conversations. At other times, the ‚mother‘ half took over completely. He was never all Norman, but he was often only Mother. And because he was so pathologically jealous of her, he assumed that she was as jealous of him. Therefore, if he felt a strong attraction to any other woman, the ‚mother‘ side of him would go wild.“ (1:41:56-1:44:56)

Die Aussage in dieser Sequenz ist sehr oft bemängelt worden. Schon Patalas erwähnt 1960 in seiner Kritik: „die Schlußpointe liegt beträchtlich unter dem Niveau, das die optische Gestal-

⁵⁹⁸ Und dort ist sie umso effektiver, wie man seit Lessings *Laokoon* weiß: „Dasjenige aber nur allein ist fruchtbar, was der Einbildungskraft freies Spiel lässt [...] dem Auge das Äußerste zeigen, heißt der Phantasie die Flügel binden [...] Wenn Laokoon seufzet, so kann ihn die Einbildungskraft schreien hören.“ (Lessing 1988, S. 25f.)

⁵⁹⁹ Clover 1992, S. 41.

⁶⁰⁰ Clover 1992, S. 52.

⁶⁰¹ Clover 1992, S. 52f.

⁶⁰² So glaubt Angelica Schwab: „Grüne, satte Weiden und Prärien hängen in schweren Rahmen an den Wänden des Makler[büro]s“, obgleich PSYCHO ein Schwarz-Weiß-Film ist. (Schwab 1998, S. 218f.) Diese Beobachtung enthält schon einen Teil der Interpretation, die den Film im Ganzen für die Autorin verständlich machen soll und korrespondiert mit Beobachtungsfehlern, wie sie auch zuvor in NACHTS, WENN DER TEUFEL KAM (Kap. 4.2.8) und später in BLOOD FEAST (Kap. 4.3.3) und THE TEXAS CHAINSAW MASSACRE (Kap. 4.3.8) wieder auftreten.

⁶⁰³ Der Terminus „Ödipuskomplex“ wird von Freud 1910 in *Beiträge zur Psychologie des Liebeslebens* (Freud 1964) eingeführt, gleichwohl er das Konzept bereits früher (etwa in der *Traumdeutung* von 1900, vgl. Freud 1961a, S. 264ff.) beschreibt. Bloch beruft sich auf Freuds Überlegungen bei der Zeichnung seiner Norman-Bates-Figur in *Psycho*: „Der Ödipuskomplex schien eine richtige Antwort und die Sache mit dem Transvestitenum war eine logische Folge.“ (Bloch 1996, S. 46). Doch er verwendet das Konzept unterkomplex, indem er es auf die über die phallische Phase hinausgehende Liebesbeziehung des Sohnes zur Mutter verkürzt, wie Rodenkirchen kritisiert: „Weder ist einsichtig, wie Bloch den Ödipuskomplex bei Gein definiert, noch weshalb er ihn wie geschehen in seinem Buch übertragen hat. Und auch der Transvestitismus, also das Bedürfnis, z.B. mittels Kleidung, Schminke und Gestik die Rolle des anderen Geschlechts einzunehmen, ist als logische Folge des Ödipuskomplexes nicht einsehbar.“ (Rodenkirchen 1996, S. 54.)

tung des Films konstituiert. Hier fällt der Film ins Genre der angelsächsischen pseudo-psychologischen Kriminalfilme zurück, wie es um die Mitte der Vierzigerjahre im Schwange war. [...] Es ist, als hätte der Psychiater, der am Ende die Morde in Bates' Motel erklärt, sein Wissen aus der ‚Madonna der sieben Monde‘ unseligen Angedenkens.⁶⁰⁴ Die Kritik an dieser „mit erhobenem Zeigefinger vorgetragen[en], [...] überdies auch filmisch witzlos[en]“⁶⁰⁵ Erklärung zieht sich bis in die Gegenwart. Schwab moniert: „der Psychiater, der am Ende des Films die Psyche des ‚Psychos‘ mit seinen lächerlichen Theorien über Mütter und Söhne zu beleuchten versucht, versagt kläglich und kann mit seinen Thesen keine echte Aufklärung leisten.“⁶⁰⁶

An dieser Stelle wäre zu fragen, ob die Theorie, die hier vom Psychiater entfaltet wird, tatsächlich so naiv und affirmativ dargeboten wird, wie es den Anschein hat, oder ob die Lesart als ‚Erklärung‘ sich nicht auch aus dem Zusammenhang der „Beobachtungsfehler“ interpretieren lässt. Einiges spricht nämlich dafür, dass hier, wie Seeßlen vermutet, „die Mythen der Psychologie (nicht etwa die Psychologie selbst)“⁶⁰⁷ kritisiert werden. Zum einen kaschiert die Sequenz mit ihrer Auf- bzw. Vordringlichkeit einen narrativen Bruch, auf den Hans Schmid hinweist⁶⁰⁸, zum anderen offenbart sie einen Fehler in der Handlungszusammenfassung des Psychiaters: „He stole her corpse. A weighted coffin was buried. He did the body in the fruit cellar“, glaubt er. Damit interpretiert er die Situation jedoch unterkomplex, denn Norman versteckte die Leiche seiner Mutter keineswegs ständig im Fruchtekeller – wir, das heißt, die Kamera – wissen es besser: Erst als Norman polizeiliche Ermittlungen fürchtet, bringt er seine Mutter dorthin, wo sie schließlich von Marion Cranes Schwester gefunden wird.

Diese Diskrepanz zwischen dem Wissen des Psychiaters und dem des Zuschauers festzustellen, ist nicht unbedeutend. Denn wir haben gesehen, was der Psychiater nicht gesehen hat. Die Szene, in der Norman die Leiche seiner Mutter in den Keller trägt ist in einer auffälligen Kamera-Perspektive fotografiert: Der Kamerablick folgt Norman zunächst, wie er die Treppe ins Obergeschoss hinaufsteigt in der Rückansicht, wechselt dann jedoch in die Draufsicht. Hitchcock hat diese Optik hier zum zweiten Mal eingesetzt, um zu zeigen was passiert, ohne dabei die Pointe des Films (Normans Mutter ist tot, er hat sich als diese verkleidet) zu verraten:

„Wenn Arbogast die Treppe hinaufgeht, ist das nur eine Einstellung. Wenn er auf der letzten Stufe ankommt, habe ich die Kamera sehr hoch plaziert [...], um die Mutter senkrecht von oben filmen zu

⁶⁰⁴ Patalas 1960, S. 329f.

⁶⁰⁵ Fr. 1960, S. 549.



⁶⁰⁶ Schwab 1998, S. 220.

⁶⁰⁷ Seeßlen 1995, S. 147.



⁶⁰⁸ Auf einem Kalender, der sich hinter dem Psychiater an der Wand befindet, ist ein Datum angegeben, das Fragen bezüglich der erzählten Zeit aufwirft: „Hitchcock hat die Bewegungen des Schauspielers so choreographiert, daß er durch seine Körperhaltung zunächst auf den Kalender aufmerksam macht, ihn dann verdeckt und ihn schließlich wieder zum Vorschein kommen läßt. Der Psychiater spricht pausenlos, aber der Kalender ist wichtiger. Er zeigt den 17. Dezember an. Eigentlich müßte es der 20. sein, denn seit dem 11.12. [dem Tag von Marions Flucht aus Phoenix, S. H.] sind neun Tage vergangen.“ (Schmid 1996a, S. 103.) Diese Datumsanzeige wertet Rodenkirchen als „subtilen Hinweis auf die ‚wahre Begebenheit‘, der in seiner Beiläufigkeit kaum zu registrieren ist: „Im Büro des Sheriffs hängt ein Kalender, der den 17. des Monats anzeigt.“ (Rodenkirchen 1996, S. 52.) Ed Gein ist jedoch am 16. und nicht am 17.11.1957 verhaftet worden. Rodenkirchens Fehlinterpretation ist gerade für die von ihm konstatierte „Erschaffung des Gein-Mythos“ (Rodenkirchen 1996, S. 52) ein typisches Beispiel, wenn er annimmt, das Datum in PSYCHO sei das Verhaftungsdatum, weil es als „subtiler Hinweis“ im Hintergrund auftaucht.

können, denn wenn ich sie von hinten gezeigt hätte, hätte das so ausgesehen, als verstecke ich absichtlich ihr Gesicht, und das Publikum wäre mißtrauisch geworden.⁶⁰⁹

Neben dieser Zuschauer-Manipulation eröffnet die Sequenz jedoch einen Einblick in die psychologische Motivation des Täters, wie sie vom frühen und klassischen Serienmörderfilm in Treppen-Szenen stets mitschwang.

Arbogast bricht das Tabu	Norman geht zu Mutter
	
Abb. 4.3.1h: PSYCHO (1:16:41)	Abb. 4.3.1i: PSYCHO (1:25:10)

Vor diesen Draufsichten werden Arbogast (Abb. 4.3.1h) und Norman (Abb. 4.3.1i) in für solche Szenen nicht unüblichen Vorder- und Rückansichten in Nahaufnahme und – zur Verdeutlichung der Höhe – Unter- und Obersicht gezeigt. Am Ende des Aufstiegs in das ‚Oberstübchen‘ des Bates-Hauses verdeutlicht die Draufsicht auf die Figuren, dass hier wesentlich mehr als das Ersteigen einer Treppe geleistet wurde. (Abb. 4.3.1j+k)

Arbogast und Mutter in der Draufsicht	Norman und Mutter in der Draufsicht
	
Abb. 4.3.1j: PSYCHO (1:17:00)	Abb. 4.3.1k: PSYCHO (1:26:21)

⁶⁰⁹ Alfred Hitchcock zit. n. Truffaut 1998, S. 266. Ein Tabu-Bruch, den er sich als Sohn erlauben darf, der den Privatdetektiv Arbogast jedoch kurz zuvor das Leben gekostet hat. (Vgl. Fußnote 284.) Am Ende der Treppe wartet, wie seit Hitchcocks frühesten Filmen, Gewalt. (Vgl. Hölting 2004, S. 58.)

Die Kamera wechselt also von einer neutralen Beobachter-Position (hinter den Figuren) in eine ‚analytische Position‘, die durch ihre extreme Perspektive auffällt und über das Gezeigte Reflektieren lässt.

Auch aus dem Gespräch Normans mit Marion (0:35:00-0:43:13) wissen wir bereits über die Beziehung zu seiner Mutter mehr Details als der Fachmann. In diesem Dialog werden verschlüsselt etliche der Themen abgehandelt und angeschnitten, die Einblicke in die Psychopathologie des Mörders geben, ohne das Fachvokabular zu bemühen. Normans Leidenschaft für die Taxidermie, sein Pflichtbewusstsein gegenüber seiner Mutter, seine Aversion vor Psychiatrien, das Reden über Fallen usw. – all dies liefert dem Zuschauer Informationen über das Folgende.

Die Kamera ergänzt diese Narration auf der bildlichen Ebene und übersteigt sie sogar, wie sich nicht nur in der Treppen-Szene zeigt. Zentral hierfür ist die Sequenz nach dem ‚Duschmord‘: Hier wechselt die Perspektive von einem Schuss-Gegenschuss-Verfahren, das Täter- und Opfersubjektiven alterniert, zunächst zu einer unauffälligen Auktorial-Perspektive, montiert in Detail-, Nah- und Halbnah-Einstellungen), dann zu einer Perspektive mit Fahrten und Schwenks, die für keinen Blick der Protagonisten mehr steht (Marion ist tot, Norman/Mutter hat das Motelzimmer bereits verlassen) und dennoch ihre neutrale Beobachterposition aufgibt. Dieses Nachspiel ist optisch wie folgt aufgebaut:

1. 0:47:38: Die Kamera schaut der forteilenden Mutter nach (keine Subjektive Marions, denn diese steht sterbend mit dem Gesicht zu den Kacheln in der Dusche). (Nah)
2. 0:47:39 (Schnitt): Die Kamera schaut auf Marions Hand, wie diese die Kacheln hinabrutscht. (Detail)
3. 0:47:44 (Schnitt): Die Kamera schaut Marion von hinten an (Nah). Marion dreht sich um, rutscht nach unten, die Kamera folgt ihrer Bewegung. Marion streckt ihre Hand nach vorn in Richtung Kamera. (Fahrt zurück, Schwenk leicht nach links)
4. 0:48:04 (Schnitt): Marions Hand greift nach dem Duschvorhang. (Detail)
5. 0:48:09 (Schnitt): Draufsicht auf Marion. (Halbnah)
6. 0:48:11 (Schnitt): Der Duschvorhang reißt ab. (Detail)
7. 0:48:12 (Schnitt): Marion fällt auf den Boden vor der Toilette. (Nah)
8. 0:48:14 (Schnitt): Die laufende Dusche. (Untersicht)
9. 0:48:15 (Schnitt): Marions Beine und Blut, das sich mit dem Wasser mischt. (Groß) Schwenk nach links zum Abfluss, Zoom in den Abfluss.
10. 0:48:32 (Überblendung): Bild von Marions Auge, rotiert dabei leicht im Uhrzeigersinn. (Detail) Kamera fährt zurück in die Großaufnahme.
11. 0:49:04 (Schnitt): Duschkopf in der Seitenansicht. (Groß)
12. 0:49:05 (Schnitt): Marion auf dem Boden (Naheinstellung auf Kopf und Schulter), Kamera fährt rasch hoch und schwenkt nach rechts, fährt vom Bad ins Motelzimmer auf den Nachttisch zu, zeigt die Zeitung mit dem darin eingewickelten Geld in Nahaufnahme leicht von oben, schwenkt nach rechts zum Fenster, zeigt die Bates-Villa, Norman ruft und kommt aus dem Haus auf das Motel zugerannt.

Die auffällige Änderung sowohl der Montagetechnik von Schnitt zu Überblendung, die vorher nicht benutzte Rotation der Kamera und schließlich der nun wesentlich schnellere Zoom und Schwenk in den Einstellungen 10-12 der beschriebenen Sequenz deuten darauf hin, dass sich hier eine Änderung der Perspektive ergeben hat: Technisch ist die unauffällige, eher dokumentierende Position zugunsten einer auffälligen, bewusst einzelne Details akzentuierenden Position aufgegeben worden. Narrativ hat sich der Blick aus der auktorialen, lediglich durch subjektive Schuss-Gegenschuss-Montagen unterbrochenen Perspektive in eine „Subjektive ohne dazugehörige Figur“ gewandelt.

Linda Williams benennt diese Subjektive als „Kamera-Auge“: „The shower-murder’s destabilizing effect on audiences was perfectly enacted by the shots that followed this attack. The same roving, voyeuristic camera eye, that began the film appears to want to pick up the pieces of a narrative trajectory. But where should it go? What should it now see?“⁶¹⁰ Die Blickposition löst sich hier also von den Protagonisten und beginnt ihre eigene ‚Sicht der Dinge‘ zu präsentieren – zeitweilig aus einer „ganz unmögliche[n] Position“⁶¹¹. Das Kamera-Auge beginnt Szenen zu deuten und zu kommentieren, stellt sich in den Kontrast zu den Handlungen und Aussagen von Figuren.

So wie die psychoanalytische Darstellung der Fallgeschichte, in der die Kamera – wie beschrieben – noch ganz andere Details in den Blick rückt, werden weitere aus der Geschichte des Serienmörderfilms klischierte Motive und Handlungsstränge der „kritischen Betrachtung“ des Kamera-Auges unterworfen: Diese reichen vom (oben in Einstellung 12 beschriebenen) entlarvenden Blick auf den *McGuffin* (das in die Zeitung eingewickelte Geld), mit dem die Zuschauer an der Nase herumgeführt wurden, über die Anklage auf Mittäterschaft durch Skopophilie bei der Ermordung Arbogasts (sein Sturz von der Treppe ist so – auffällig – inszeniert, dass er auch implizieren könnte, unser Blick habe ihn hinab gestoßen) bis zur Schlusszene, in der Norman schweigend und lächelnd in der Gefängniszelle sitzt, während uns die Tonspur und der Psychiater ‚zu verstehen‘ geben wollen, er sei in Wirklichkeit seine Mutter.

Alfred Hitchcocks *PSYCHO* liefert also etliche Anhaltspunkte dafür, dass er sich als kritischer Diskurs über den Serienmörderfilm lesen lässt. Die Agenda, die Hitchcock mit seiner Produktion verfolgte, zielte auch darauf ab, ein neues, immer größer werdendes und reflektierendes Publikum zu gewinnen: die Fernsehzuschauer. Mit den Paratexten scheint es fast so, als wolle er die Zuschauer aus ihren Wohnzimmern ins Kino locken. Seine Vorschau zu *PSYCHO* stellt daher auch weniger einen Teaser für den Film dar, als einen abgeklärten und mit ironischen Anspielungen versehenen Rundgang (Abb. 4.3.11+m) durch das Set des Films. „Hitchcock acts as a kind of house-of-horrors tour guide at the Universal International Studio set of Bates Motel“⁶¹², beschreibt Williams diesen Trailer.

⁶¹⁰ Williams 2000, S. 355.

⁶¹¹ Jansen 1999, S. 404. „So wie die Kamera blickt, kann niemand blicken. Niemand ohne Kamera. Seht her, scheint dieser Blick zu sagen“, interpretiert Peter W. Jansen eine vorherige Szene, in der das Geld von einer Position hinter dem an der Wand stehenden Nachttisch gezeigt wird. (0:49:44)

⁶¹² Williams 2000, S. 364.

Hitchcock erklärt PSYCHO



Abb. 4.3.11: PSYCHO-TRAILER 2 (01:21)



Abb. 4.3.1m: PSYCHO-TRAILER 2 (01:50)

Georg Seeßlen sieht auch im Film selbst ästhetische Zugeständnisse an das TV-Publikum:

„Tatsächlich finden sich in PSYCHO eine Reihe von Zitaten der Fernseh-Ästhetik [...]. Fünf Jahre früher wäre ein solcher Film sicher beim Publikum noch auf Ablehnung gestoßen. Nun aber, im Jahre 1960, waren nicht nur die Konventionen des Genres erstarrt, daß förmlich ein Regelverstoß, eine Erweiterung seiner Aussagen notwendig waren, nun mußte sich das Kino, unter dem steigenden Druck der TV-Konkurrenz, immer stärkere Sensationen ausdenken.“⁶¹³

Der reflektierende Blick des Kamera-Auges, die Ausrichtung der Paratexte sowie einzelne Hinweise und Anspielungen (vgl. Abb. 4.3.1n) in der Bildästhetik⁶¹⁴ zeigen, dass Hitchcock auf ein neues Publikum mit neuen Ansprüchen vorbereitet ist.

Die Thematisierung des Blickens ist – neben dem psychologischen Motiv des Voyeurismus – ein weiterer Hinweis auf diese Doppelcodierung, die natürlich auch authentisierende Wirkung hat. Eine für den Serienmörderfilm sehr zaghafte Form der *medialen Demedialisierung* baut Hitchcock in das Showdown von PSYCHO ein. (Abb. 4.3.1o)

⁶¹³ Seeßlen 1995, S. 144f.

⁶¹⁴ Vielleicht zählt zu diesen sogar die Tatsache, dass PSYCHO für 1960 unüblicherweise in Schwarz-Weiß gedreht wurde, obwohl im Kino doch seit Jahren Farbfilm Standard waren, während das Farbfernsehen erst in den 1960er Jahren flächendeckend seinen schwarz-weißen Vorgänger ablöste.

Das Studiologo in TV-Ästhetik



Abb. 4.3.1n: PSYCHO (0:00:00)

Absichtlicher Lichtreflex

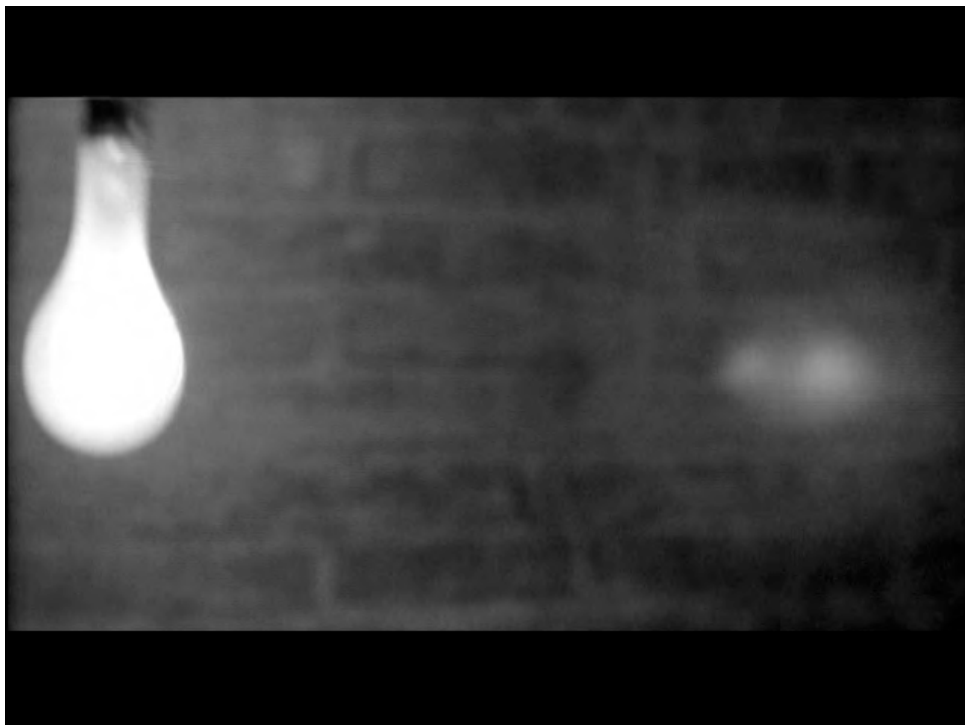


Abb. 4.3.1o: PSYCHO (1:40:51)

„Hitch[cock] wollte einen Lichtstrahl in der Kamera in dem Moment, in dem die Leiche sich umdreht“⁶¹⁵, erinnert sich Hauptdarstellerin Janet Leigh und der Regie-Assistent Hilton Green führt im MAKING OF des Films aus:

„Mr. Hitchcock wanted Vera [Miles] to reach up, move her arm, and hit this light bulb which he wanted to swing back and forth and wanted to flare into the lens of the camera. You get flares in the lens all the time by accident when you don't want them but when you want a flare you don't get it.“
(1:08:34-1:08:54)

Dieser Lichtreflex ist Bürge für das hohe Maß an Selbstreflexivität. Sie und ebenso der Primat des Visuellen in PSYCHO, der vor, ja: ‚über‘ der Erzählung und allen anderen ästhetischen Bestandteilen des Films steht, wird ein Leitmotiv der nun anbrechenden modernen Phase des Serienmörderfilms. Das filmische System, die Kinosituation und die Zuschauer werden in dessen Folge immer zentralere Themen der Filme. Der im selben Jahr wie PSYCHO erschiene-ne Film PEEPING TOM ist ein Beleg für diese Annahme – handelt er doch von einem Film-künstler, dessen Kamera selbst zur Serienmord-Waffe wird.

4.3.2 Ent-Täuschungen – PEEPING TOM (USA 1960, Michael Powell)

Mit PSYCHO drehte Alfred Hitchcock nicht nur den populärsten und gewinnträchtigsten Film seiner Karriere, er verhalf auch seinem Hauptdarsteller Anthony Perkins zu nachhaltiger Berühmtheit. Fortan war Perkins mit dem Stigma des idealen Serienmörder-Darstellers behaftet und erhielt kaum noch Angebote für andere Rollentypen.⁶¹⁶ Zur selben Zeit entstand in Großbritannien ein Serienmörderfilm, der für seine Beteiligten ganz ähnliche, jedoch viel gravie-rendere Folgen hatte: PEEPING TOM (dt. AUGEN DER ANGST) von Michael Powell mit dem deutschen Schauspieler Karlheinz Böhm in der Rolle des Serienmörders Mark Lewis.

Mark Lewis ermordet Frauen, während er sie filmt, mit dem zu einem Stilett umgebauten Sta-tiv seiner Filmkamera. PEEPING TOM erzählt, wie Mark als Kind das Versuchskaninchen sei-nes Vaters gewesen ist, der – als behavioristischer Anthropologe – das menschliche Angst-verhalten an seinem Sohn studiert hat. Beständig wurde Mark gefilmt und mit dem Tonband aufgenommen; er wurde erschreckenden Situationen ausgesetzt und selbst am Totenbett sei-ner Mutter richtete sein Vater das Objektiv auf ihn. Als der erwachsene Mark später schließ-lich selbst zur Kamera greift, ändert sich seine Rolle vom Objekt des Films zu dessen Subjekt. Er versucht nun selbst das Phänomen Angst filmisch einzufangen. Seine Kamera-Mordwaffe rüstet er mit einem Spiegel aus, in dem sich seine weiblichen Opfer beim Sterben und Ge-filmtwerden selbst beobachten müssen, was deren Angst potenziert. (Vgl. Abb. 4.3.2d.)

„Zusammen mit PSYCHO [...] markiert er [d. i. PEEPING TOM] den entscheidenden Bruch in der Struktur des klassischen Horrorfilms, mit dem eine neue Form des psychologischen Horrors einsetzte“⁶¹⁷, notiert Linda Williams. Diese Einschätzung des Films hat sich allerdings erst im Rückblick, genauer gesagt: nach dessen Wiederaufführung im Jahre 1979 ergeben. Als PEE-PING TOM 1960 in den britischen Kinos startete, wurde er mit Verrissen überhäuft, die nicht selten den Stil von Polemiken überstiegen: Michael Powell, der sich bis dahin durch zahlrei-che Filme dem klassischen britischen Kino verdient gemacht hatte, wurde offen angefeindet,

⁶¹⁵ Leigh/Nickens 1995, S. 105.

⁶¹⁶ Vgl. Leigh/Nickens 1995, S. 170.

⁶¹⁷ Williams 1990, S. 11.

auf der Premierenfeier geschnitten und mit einem faktischen Drehverbot belegt: „Powell konnte nach PEEPING TOM kaum noch Arbeit finden, Karlheinz Böhm war für den deutschen Film gestorben.“⁶¹⁸ Deutsche Zeitungen übernahmen, teilweise ohne dass deren Filmkritiker den Film gesehen hatten, die negativen Berichte aus der englischen Presse. Wurde der Film dort auf Grund der harschen Reaktionen nach nur fünf Tagen wieder abgesetzt, so kam er mit einer 20-minütigen Kürzung ein Jahr später (am 17. Februar 1961) ins deutsche Kino und verschwand dort nach wenigen Wochen wieder.⁶¹⁹

Bevor eine Hypothese über den Grund dieser Reaktion aufgestellt werden kann, sollen kurz einige Statements aus zeitgenössischen deutschen und englischen Presseorganen zitiert werden. Der Tenor dieser Texte ist – bis auf wenige Ausnahmen – von einer Feindseligkeit gegenüber dem „Krimireißer“⁶²⁰ bestimmt, wie sie zuvor wohl nur wenigen Filmen zuteil wurde: „Nur ein krankes Gehirn kann sich diese Handlung ausgedacht haben“⁶²¹, „hoffnungslos verfahren[e] Story“⁶²², „Einen peinlicheren, schmierigeren, ekelhafteren Film als diesen [...] kann man sich kaum denken“⁶²³, so einige Statements der deutschen Presse, die nur von einer ‚Empfehlung‘ des englischen Filmkritikers Derek Hill aus der Zeitschrift *Tribune* übertroffen werden:

„The only really satisfactory way to dispose of Peeping Tom would be to shovel it up and flush it swiftly down the nearest sewer. Even then the stench would remain. [...] The immediate answer to trash like Peeping Tom is not more censorship, for that could only worsen a position rapidly growing impossible. The box-office is the real test – and not the West End box-office where anything that causes a stir in the press stands a chance of attracting a queue, but the provincial and suburban box-office. And that’s where you come in – or rather, I hope, where you don’t.“⁶²⁴

Nur sehr wenige Filmkritiker waren dem Film, seinem Regisseur und den Darstellern gegenüber neutral eingestellt oder gar wohlgesonnen. In der deutschen Presse war vor allem die Enttäuschung über Karlheinz Böhms Rollenwahl spürbar. So schreibt Edda Hoppe, im *Kölner Stadt-Anzeiger* „Wenn man AUGEN DER ANGST gesehen hat, wird klar, daß Karlheinz Böhm kein gutes Vehikel für sein Debüt in Großbritannien gewählt hat“, kommt aber doch zum Schluss, dass er sich „in der schwierigen Rolle als guter kompetenter Schauspieler“ zeigt.⁶²⁵ Die *Hannoversche Presse* bewertet Böhms Spiel hingegen durchweg negativ: „Karlheinz Böhm gibt mit aufgesetzter und angeklebter Mimik und Gestik den Verrückten“⁶²⁶ und Norbert Wiesner glaubt den deutschen Schauspieler schlicht unterfordert und von Powell falsch angeleitet: „Vom Regisseur zu lasch geführt, bietet Karlheinz Böhm mit verdrehten Augen mehr komische als tragische Auftritte.“⁶²⁷

⁶¹⁸ Beyer 1992, S. 139. PEEPING TOM war Karlheinz Böhms zweiter Film, den er in Großbritannien gedreht hatte, um nach seiner deutschen nun eine internationale Karriere zu beginnen.

⁶¹⁹ Vgl. Beyer 1992, S. 138f. Auch die Auswertung in den USA fiel nicht glimpflicher aus: PEEPING TOM kam dort sogar erst 1962 unter dem Titel FACE OF FEAR um eine halbe Stunde gekürzt ins Kino. (Vgl. McCarty 1993, S. 194.)

⁶²⁰ Hoppe 1960a.

⁶²¹ Pem. 1960.

⁶²² Wiesner 1961.

⁶²³ G.F. 1960.

⁶²⁴ Hill zit. n. Christie 1978, S. 54f.

⁶²⁵ Hoppe 1960b.

⁶²⁶ R.H. 1961.

⁶²⁷ Wiesner 1961.

Derartige Debatten der Filmpresse hat es zum Serienmörderfilm stets gegeben (der in Kap. 4.1.4) dokumentierte Disput zwischen Rudolf Arnheim und Gabriele Tergit zu Fritz Langs *M – EINE STADT SUCHT EINEN MÖRDER* ist ein frühes Beispiel dafür⁶²⁸), doch kommt bei *PEEPING TOM* hinzu, dass die Presse hier einen gravierenden Einfluss auf die Rezeption des Films erhalten sollte. Er verschwand von der Bildfläche:

„Was er dem Publikum zeigte, mußte demnach für das damalige Zeitempfinden so ungeheuerlich gewesen sein, daß schon allein die Auseinandersetzung mit ihm eine Gefahr bedeutete. [...] Was *PEEPING TOM* nach seiner Uraufführung damals widerfuhr, war faktisch schlimmer als Zensur. Während ein zensierter Film von der negativen Publicity profitiert, kommt die an *PEEPING TOM* ausgeübte Praxis jener Orwellschen Phantasie der Geschichts-Umschreibung gleich [...]. Der ganze Film wurde verdrängt.“⁶²⁹

Der Grund für diese Verdrängung wird von Riepe, Hedderich und den meisten anderen späteren Interpreten⁶³⁰ im Sujet und in der selbstreflexiven Motivik vermutet. Doch keine der vorliegenden Kritiken monierte *explizit* die selbstreflexive Natur des Films, die späteren Interpreten zufolge dem zeitgenössischen Kinozuschauer „den Spiegel vor[gehalten]“⁶³¹ habe. Waltje bringt diese Vermutung auf den Punkt:

„The killing scenes, which the audience perceives through the viewfinder of Mark’s 16mm Bell and Howell camera, self-reflexivity tell us something about the medium of film and our attraction to depictions of graphic violence. Sharing Mark’s viewpoint turns the spectator into an accomplice to the murderer, a strategy which for a 1960 film audience apparently was too hard to stomach, if this can be judged by the film’s reception. [...] In *PEEPING TOM* it is the viewfinder that forces the audience to acknowledge that they have taken over the killer’s perspective and are forced to identify with him.“⁶³²

In den Kritiken echauffierten sich wie bei *PSYCHO* manche Autoren offen über die psychologische/psychoanalytische Erklärung, die der Film für Mark Lewis’ Verbrechen anbietet: „Die ungemein komplexen und komplizierten Probleme der Psychoanalyse, die Ursachen von Psychosen werden hier auf den allereinfachsten Nenner gebracht und im schlechten Sinne ‚populärwissenschaftlich‘ dargeboten. Nicht nur die Psychoanalyse des Streifens ist ‚pseudo‘“⁶³³, schreibt Edda Hoppe und der Kritiker der *Basler Nachrichten* sieht die Theorie erst gar nicht im Film vertreten: „Den psychologischen Motiven dieses gar nicht so seltenen Triebes nachzuspüren, wäre eines Films würdig gewesen.“⁶³⁴ Allein in der psychologischen Motivation des Täters kann der Grund für die massive Ablehnung des Films jedoch nicht gelegen haben –

⁶²⁸ Eine Ähnlichkeit *PEEPING TOMS* zu *M – EINE STADT SUCHT EINEN MÖRDER* wird darüber hinaus von einigen Kritikern konstatiert: Die *Basler Nationalzeitung* schreibt, dass Böhm „in Stimme und Benehmen Peter Lorre kopiert“ und führt ganz ähnliche Argumente gegen den Film ins Feld, wie Tergit gegen Langs Film: „Die Morbidität dieses pathologischen Einzelfalls lässt sich nur mit der Absicht entschuldigen, einen Gruselfilm mit kitschigen Ambitionen zu schaffen, also niedrigsten Publikumsinstinkten entgegenzukommen. Da wird keine Geschmacklosigkeit ausgelassen; und es ist doppelt peinlich zu sehen, dass das Ganze als ‚psychologischer Grenzfall‘ ausgegeben wird.“ (Pem. 1960) Sowohl die Rhetorik als auch die Argumentationsrichtung wiederholen Tergits Vorwürfe der „Konjunkturausnutzung“ und des vermeintlichen Appells des Films an „die rohesten Instinkte, die überall schlummernde Grausamkeit“. (Tergit 1931, S. 844.)

⁶²⁹ Riepe/Hedderich 1993.

⁶³⁰ Vgl. Mulvey 1999, A.O. 1980, Buchka 1980, Müller 2004b, S. 143f., Ohling 2005, S. 504f., Clover 1992, S. 169.

⁶³¹ Müller 2004b, S. 143. Auf den Punkt bringt diese These Gertrud Ohling: „Ein Grund für die partielle Blindheit vieler Rezensenten mag darin bestanden haben, daß *PEEPING TOM* dem Zuschauer ein ‚Augenvergnügen‘ anbietet, das den unterschweligen Sodomasochismus der alltäglichen Skopophilie (Lust am Schauen) bloßlegt, die sich der ‚gefährlosen Gefahr‘ und Angstlust bei Gewaltdarstellungen hingibt.“ (Ohling 2005, S. 504f.) Aber auch hier wird die Vermutung geäußert, dass die Selbstreflexivität des Films gar nicht bemerkt wurde („partielle Blindheit“).

⁶³² Waltje 2005, S. 114.

⁶³³ Hoppe 1960b.

⁶³⁴ Pem. 1960.

zum einen gehört dieses Motiv seit *M – EINE STADT SUCHT EINEN MÖRDER* zum Standardinventar des Serienmörderfilms und hat zum Beispiel in *THE SNIPER* eine *PEEPING TOM* in kaum einer Hinsicht nachstehende Ausformulierung erfahren. Zum anderen sehen nicht alle Autoren in der Psychologisierung des Filmtäters ein Problem. So ergreift der Kritiker der *Frankfurter Rundschau* das Wort für dieses Motiv: „Neu ist aber das Moment der psychologischen Begründung. Es wird da gar nicht so dumm motiviert, wer oder was den jungen Bildreporter auf die Laufbahn des krankhaften Verbrechers trieb.“⁶³⁵

Nach den vorangegangenen Untersuchungen, der Vehemenz der Ablehnung und der Vorgeschichte der Crew von *PEEPING TOM* scheint zweierlei wahrscheinlich: Erstens könnte der 1960 von den wenigsten Rezensenten bemerkte „enorme[] filmische Charakter“⁶³⁶ für die dem Film entgegengebrachten Affekte verantwortlich sein. Die Inszenierung des kinematografischen Dispositivs (Kameras, Beleuchtung, Kinosituationen, Filmsets, Making-of-Szenen) intellektualisiert nicht nur die Erzählung (wie weiter unten ausgeführt wird), sie hat auch einen stark authentisierenden Effekt. Indem der filmische Prozess selbst mitinszeniert wird, findet eine *mediale Demedialisierung* statt, die den fiktionalen Charakter der Serienmord-Fabel streckenweise verschleiert. Dieser simulative Effekt, der durch den häufigen Einsatz der Tätersubjektive in Form von Marks Blick durch seine Kamera-Waffe auf seine Opfer noch unterstrichen wird, bleibt von einem in die Erzählung vertieften Publikum unbemerkt, hat jedoch wesentlichen Einfluss auf den Affektübertrag.

Als zweiter Grund für die harsche Ablehnung des Films ließe sich die mögliche Erwartungshaltung des Publikums anführen. Es schien – und das lässt sich den Kritiken im Wortlaut entnehmen – als ob Powells Film auf eine Erwartungshaltung getroffen sei, der er nicht nur nicht gerecht wurde, sondern die er vollständig enttäuscht haben musste. So glaubt Dieter Weißenbach, der Grund für Karlheinz Böhms Imageverlust nach *PEEPING TOM* sei darin zu finden, dass „man [...] wohl die Rollenidentifikation auf den Schauspieler [übertrug], was zeigt, wie brisant und tabuisiert dieses Sujet ist“⁶³⁷ – dies könnte genauso bereits im Vorfeld geschehen sein: Karlheinz Böhm war durch seine Darstellungen in Heimatfilmen und vor allem durch die Verkörperung Kaiser Franz Josef I in Ernst Marischkas *SISSI*-Trilogie (1955-57) mit einem durchweg positiven Rollenimage behaftet. Dieses Image eilte ihm auf Grund des großen internationalen Erfolgs der *SISSI*-Filme⁶³⁸ voraus und dürfte nicht geringe Erwartungen beim Publikum bezüglich der Charaktere, die Böhm spielte, geweckt haben.

Ähnlich verhielt es sich bei dem von der Presse bis dahin sehr respektierten Regisseur Michael Powell: Galten seine zuvor Filme als „schön und poetisch“⁶³⁹, so stand *PEEPING TOM* in krassem Widerspruch zu ihnen: „Obviously, Michael Powell made *PEEPING TOM* in order to shock. In one sense he has succeeded. I was shocked to the core to find a director of his standing befouling the screen with such perverted nonsense“⁶⁴⁰, formuliert Nina Hibbin für die Zeitung *Daily Worker* ihre Enttäuschung. Das Maß an aggressiver Rhetorik, mit der die Re-

⁶³⁵ E. K-r 1961.

⁶³⁶ E. K-r 1961.

⁶³⁷ Weißenbach 1994, S. 33.

⁶³⁸ Vgl. Beyer 1992, S. 84.

⁶³⁹ Vgl. R.H. 1961. Nahezu alle hier zitierten Filmkritiker loben die Vorarbeiten Powells nicht nur im Vergleich mit *PEEPING TOM*.

⁶⁴⁰ Hibbing zit. n. Christie 1978, S. 55.

zensenten PEEPING TOM bedachten, ist nicht untypisch für enttäuschte Erwartungshaltungen. Enttäuschung ergibt sich aus der Differenz von Erwartung und Realität, definiert der Sozialpsychologe Albert Hirschman den Begriff:

„Die allgemeine Bedeutung [von „Enttäuschung“, S. H.], nämlich Erwartungen, die sich als falsch herausstellen, wird hier von einem besonderen Fall der irrigen Erwartung überlagert. Die wörtliche Bedeutung hingegen, die das Wort angenommen hat, läßt sich wohl damit erklären, daß die häufigsten Irrtümer aus zu hohen Erwartungen an die Realität herrühren.“⁶⁴¹

Die „Realität“, die die Erwartungen an Karlheinz Böhm oder Michael Powell konterkariert, ist hier zwar eine medial konstruierte, die Tendenz, von den Figuren auf die außerfilmische Wirklichkeit zu schließen, ist jedoch unübersehbar, wie auch Weißenbach oben anmerkt. Um die Enttäuschung nicht als eigenen Fehler zu „hoher“ oder „falscher“ Erwartungen eingestehen zu müssen, greifen Hirschmann zufolge Strategien, die die psychologische *Theorie der kognitiven Dissonanz* beschreibt:

„Diese Theorie geht davon aus, daß jemand, der etwas gekauft oder sich für eine Sache engagiert hat, alles daran setzen wird, Wahrnehmungen und Informationen, die darauf hinweisen mögen, daß er einen Fehler gemacht hat und daher mit einer Enttäuschung rechnen muß, zu verdrängen, um sich seinen Seelenfrieden und seine ‚kognitive Konsistenz‘ zu erhalten.“⁶⁴²

Im öffentlichen Diskurs über PEEPING TOM ließ sich *kognitive Konsonanz* durch die Einstimmigkeit in der Bewertung des Films erreichen. Damit soll keineswegs insinuiert werden, die Rezensenten hätten bewusst einen ‚Sündenbock‘ für ihre enttäuschte Erwartung gesucht. Die Theorie erscheint jedoch vor dem Hintergrund der bis dahin ungekannten Aggression der Ablehnung und der in den Texten deutlich herauslesbaren Erwartungen an Powell und Böhm plausibel.

Etwa 20 Jahre nach seiner Uraufführung wurde PEEPING TOM durch den US-amerikanischen Regisseur und Cineasten Martin Scorsese als Meisterwerk des britischen Kinos ‚wiederentdeckt‘. Die Wiederaufführung der ungekürzten Fassung fand zu einer Zeit statt, in der sich der Blick der Zuschauer auf das Medium Film gewandelt hatte: „Vor dem Hintergrund der ‚desensibilisierten‘ kinematographischen Großwetterlage konnte man in den ausgehenden 70ern Peeping Tom problemlos als Kunstfilm rezipieren“⁶⁴³, so Riepe. Zudem hatten sich die Wogen über Michael Powell geglättet und Karlheinz Böhm hatte – initiiert durch PEEPING TOM – einen Imagewechsel in seinen Rollen vollzogen, die nun vor allem ambivalente und negative Figuren umfassten.⁶⁴⁴

Die Neurezeption unter anderen Vorzeichen führte dazu, dass erstmals das filmästhetische und ideologische Potenzial des Werks erkannt wurde. In der *Film-im-Film*-Dramaturgie und der Inszenierung des filmischen Aufnahme- und Wiedergabeapparates erkannte die Sekundärliteratur nun starke selbstreflexive Züge. PEEPING TOM wurde so einerseits zu einem ‚ent-täuschenden‘ Filmkunstwerk über die Technologie und Ideologie des Kinos, andererseits als Beitrag des Serienmörderfilms gewertet, der sich streng in die Tradition des Sujets ein-

⁶⁴¹ Hirschmann 1984, S. 21.

⁶⁴² Hirschmann 1984, S. 24.

⁶⁴³ Riepe/Hedderich 1993.

⁶⁴⁴ Hiervon dürften vor allem die Arbeiten mit Rainer Werner Fassbinder zeugen, der Böhm als kaltblütigen, homosexuellen Bauernfänger (FAUSTRECHT DER FREIHEIT, 1974), heuchlerischen Politprofi (MUTTER KÜSTERS' FAHRT ZUM HIMMEL, 1975) oder sadistischen Ehemann (MARTHA, 1973) vor die Kamera gebracht hatte.

schreibt und sich auf sie bezieht.⁶⁴⁵ Hier sind es vor allem Ähnlichkeiten zum Werk Hitchcocks⁶⁴⁶, die auffallen.

Wie in dessen Film *THE LODGER* wohnt der (vermeintliche) Serienmörder „im – symbolischen – Oberstübchen“⁶⁴⁷ und beunruhigt durch seine ominösen Tätigkeiten die darunter wohnende Familie. Mehrfach starrt die blinde ‚Untermieterin‘ an ihre Zimmerdecke und misstraut dem oben hin und her gehenden Lewis ‚auf Schritt und Tritt‘. Wie in *THE LODGER* beginnt der Mann mit der Tochter der Mitbewohnerin im Verlauf der Filmhandlung eine Beziehung. *PEEPING TOM* steht zu *THE LODGER* (und zu Hitchcocks *PSYCHO*) jedoch weniger in einer zitierenden als in einer invertierenden Beziehung: Hier ist der Serienmörder der *Vermieter*, der Zuschauer wird in dessen Perspektive „gezwungen“⁶⁴⁸ (anders als im *Whodunnit* *THE LODGER*) und der Täter ist Opfer seines Vaters und nicht der Mutter, die in *PSYCHO* und etlichen Serienmörderfilmen zuvor und danach als Auslöser der Psychose entlarvt wird.⁶⁴⁹

Über die Vater-Figur transportiert *PEEPING TOM* zudem eine zeitgenössische wissenschaftstheoretische Debatte: Professor A. N. Lewis vertritt mit seinen grausamen Experimenten den Behaviorismus, der später auftretende Doktor Rosan (1:23:13-1:26:20) gibt sich als dessen Schüler zu erkennen und wird vom Film als „Karikatur“⁶⁵⁰ eines Psychologen hingestellt. Mark Lewis selbst kann als ‚missglücktes‘ Experiment seines verhaltensforschenden Vaters gelten und unterstreicht damit Powells kritische Haltung gegenüber dem zu Beginn der 1960er Jahre populären Behaviorismus Watson’scher Prägung. Als Mark seiner Mieterin Helen den Film aus seiner Kindheit vorführt (0:22:33-0:27:35), ist diese Projektion für den Zuschauer, der bereits weiß, dass Mark ein Mörder ist, gleichzeitig seine psychologische Ätiologie. Der als Junge häufig traumatisierte Serienmörder weiß um den Auslöser seines devianten Verhaltens und setzt die Arbeit seines Vaters mit anderen Methoden fort.

Dass Mark Lewis gerade die Kamera zu einem Mordinstrument macht und seine ‚Darstellerinnen‘ (die auf Grund des an der Kamera angebrachten Spiegels gleichzeitig sein Testpublikum sind) tötet, ist Anlass zur Reflexion über die Rolle des Zuschauers im kinematografischen Kontext geworden. Das im Film offen verhandelte Thema der „Skopophilie“ (1:24:05) wurde von der feministischen Filmwissenschaftlerin Laura Mulvey aufgegriffen und zur Illustration ihrer Theorie über die Schaulust⁶⁵¹ herangezogen.

Anlässlich der Laserdisc-Veröffentlichung des Films im Jahre 1994 hat Laura Mulvey diesen mit einem durchgängigen Audiokommentar versehen, der filmhistorische, psychoanalytische und ihre gendertheoretischen Positionen an *PEEPING TOM* exemplifiziert. Darin betont sie die theoretische Brisanz des Films noch einmal nachdrücklich:

⁶⁴⁵ „It’s a film about cinema from 1900 to 1960“, sagt Powell in einem Interview. (Michael Powell zit. n. Clover 1992, S. 169.)

⁶⁴⁶ Michael Powell arbeitete 1928 als Set-Designer und Fotograf für Hitchcock bei *CHAMPAIGN* (1928), *BLACKMAIL* (1929) und *THE MANXMAN* (1929).

⁶⁴⁷ Riepe/Hedderich 1993.

⁶⁴⁸ Beyer 1992, S. 140.

⁶⁴⁹ Vgl. auch den Audiokommentar von Laura Mulvey (1:31:25).

⁶⁵⁰ Riepe/Hedderich 1993.



⁶⁵¹ Mulvey 1975. In Bezug auf Mulveys Aufsatz sind zu *PEEPING TOM* von prominenter Seite Untersuchungen über das kinematografische Dispositiv und die Voyeur-Position des Zuschauers verfasst worden. (Vgl. etwa Williams 1990 oder Clover 1992.)

„The film displays its patterns of meaning like clues for any one to decipher who cares to. But deciphering involves an efforts to the mind which is partly intuitive and partly intellectual. It involves seeing beyond a surface of a sign and displacing dependents on sight as a source of truth. Peeping Tom is a film that is overtly theory about voyeurism and the fetishization of sight. A film that equally overtly draws its cinema audiences attention to the voyeuristic nature of the cinema itself. And it demands to be viewed with second sight. The second sight of the blind who figure out the meanings of things without being blinded by the obviousness of vision.“ (Audiokommentar 0:47:00)

Im weiteren Verlauf formuliert sie diese Annahme einer visuellen Thematik weiter aus, indem sie sich noch einmal auf die beiden psychologischen Theorien (Behaviorismus vs. Psychoanalyse) bezieht:

„[...] the film is on the side of Freud and the unconscious. Voyeurism, or scopophilia as Professor Rosen names it, belongs to both worlds – the visible and the invisible. The sexual perverse invest its erotic drive in the visible, the surface of [unverständlich] of its object. But it’s also symptom of the unconscious belonging to the neither world with its own perverse and symptomatic subculture – the world of Peeping Tom itself. ‚Look at to see‘, Mark says to Lilly. This coded phrase could be translated as: ‚Examine the look itself.‘ But in order to do so the pun has to be deciphered. A process that’s impossible for the eye alone. It’s only the mind that could figure out this kind of word play and only the mind that can see through the disguised and distorted language of the unconscious.“ (Audiokommentar 1:26:30)

Akuter als in PSYCHO wird diese Thematik in PEEPING TOM zur ‚Anschauung‘ gebracht, weil das kinematografische System ständig auf der Leinwand präsentiert und nicht mehr nur durch Techniken der Rahmung oder durch das Voyeurismus-Motiv angedeutet wird. Schon in einer der ersten Sequenz werden der Kamerablick Marks, der des Kameramanns von PEEPING TOM (Otto Heller) und der Zuschauerblick zur Deckung gebracht (Abb. 4.3.2a+b): Mark geht mit der laufenden Kamera, verborgen unter seinem Mantel, auf die Kamera zu und nach einer Schwarzblende sehen wir das Bild der Mord-Kamera, deren eingeblendetes Bildkreuz damit zu einem Fadenkreuz wird. (0:01:20)

Objektive	Subjektive
	
Abb. 4.3.2a: PEEPING TOM (0:01:04)	Abb. 4.3.2b: PEEPING TOM (0:01:27)

Marks Film, seiner Gattung nach ein Dokumentarfilm und seinem Sujet nach ein *Snuff*-Film⁶⁵², wird von ihm in seinem heimischen Filmatelier entwickelt, geschnitten und auf eine Leinwand projiziert. Er handelt nur vordergründig vom Projekt seines Vaters, der Erforschung der (Todes)Angst seiner aufgenommenen Opfer. Eigentlich ist Mark selbst Gegenstand seines

⁶⁵² Marion Müller definiert den Begriff sehr konzise: „‚*Snuff*‘ (engl.) steht für aushauchen, auslöschen, vernichten und bezeichnet im filmischen Kontext eine Form der Gewaltpornografie: vermeintlich authentische, also nicht künstlich nachgestellte Filme, die Vergewaltigung, Folter und Mord zum Zweck der sexuellen Stimulation dokumentieren.“ (Müller 2002, S. 177)

Films, der ihn bei seiner ‚Arbeit‘ zeigt. „Filmen heißt, dem Tod bei der Arbeit zusehen“⁶⁵³, hat der französische Regisseur Jean Cocteau gesagt. In PEEPING TOM wird diese Aussage zum *Modus Operandi* des Serienmörders, etwa als Mark sein zweites Opfer, die Schauspielerin Vivian umbringt, während er ihr vorgaukelt, Filmaufnahmen mit ihr zu machen. (0:41:39-0:46:00) Sie selbst beobachtet Mark ebenfalls durch eine Kamera, als er sie durch seine Kamera ‚anvisiert‘, kurz bevor sie ermordet wird. Das Entsetzen auf ihrem Gesicht, das dem des ersten Opfers entspricht, rührt daher, dass sie sich selbst beim Sterben zuzusehen gezwungen wird.⁶⁵⁴ Dieses Detail zeigt der Film erst an seinem Ende, als Helen beinahe zum Opfer Marks wird. Zuvor deutete es sich lediglich durch eine Lichtreflexion⁶⁵⁵ in den gefilmten Gesichtern an. (Abb. 4.3.2c+d)



War es Mark schon nicht möglich, Helens blinde Mutter zu ermorden, weil sie keine Angst angesichts der ihr drohenden Gefahr und ihres eigenen Gesichts im Kameraspiegel zu zeigen imstande war, so wird auch der Mord an Helen dadurch vereitelt, dass sie die Zuschauerrolle (die bei Mark gleichbedeutend mit der Opferrolle ist) ablehnt. Bereits zuvor will sie sich nicht den kinematografischen Konventionen fügen als sie den dokumentarischen Charakter von Marks Filmen anzweifelt und ihn fragt: „Horrible, but it’s just a film, isn’t it?“ (1:34:20)

Der ‚stechende Blick‘ Marks ist für die passiven (klassischen) Opfer noch gefährlich; der ‚Rezeptionsverweigerung‘ Helens gegenüber wird er jedoch stumpf. Sie steht in PEEPING TOM für den Zuschauer, der nicht mehr ohne weiteres in der Filmerzählung versinkt, der die Frage nach der Authentizität des Gezeigten aufwirft, die Dominanz des Apparates hinterfragt und den Film auf diese Weise übersteht. Mit PEEPING TOM ziehen – zunächst noch als *Film im Film* – dokumentarische Ästhetiken der Simulation in den fiktionalen Serienmörderfilm ein. Diese führen später (vgl. Kap. 4.3.10 und 4.4.9) dazu, dass die Filmopfer nicht mehr allein durch das Einnehmen einer kritischen Position ihr Leben retten können.

⁶⁵³ Cocteau zit. n. Beyer 1992, S. 143.

⁶⁵⁴ Diese äußerst verstörende Verschmelzung von Subjektive und Objektive wird später durch Filme wie Kathryn Bigelows STRANGE DAYS (USA 1995), Jean-Pierre Jeunets und Marc Caros LA CITÉ DES ENFANTS PERDUS (F/Sp/D 1995) und in abgewandelter Form von Douglas Trumbulls BRAINSTORM (USA 1983) wieder aufgenommen.

⁶⁵⁵ Hier koinzidiert PEEPING TOM abermals erstaunlich mit einem Detail PSYCHOS, vgl. Abb. 4.3.1o.

4.3.3 Körper-Funktionen – BLOOD FEAST (USA 1963, Herschel Gordon Lewis)

„Nach PSYCHO und PEEPING TOM bricht der filmische Realismus in Form einer Überbietungslogik von Gewalt in den Horrorfilm ein. Denn noch 1960 ist die Gewalt indirekt. Die berühmte Schnittsequenz des Duschmordes in PSYCHO zeigt in schneller Abfolge allein die Filmkader um die tödlichen Wunden herum. PEEPING TOM führt schon filmisch die Mechanismen des Kinos selbst vor und leitet damit eine neue Ära des modernen Horrorfilms ein. [...] Drei Jahre nach PSYCHO und PEEPING TOM werden die blutigen Folgen der Gleichsetzung von Filmschnitt und Zergliederungsfantasie auf der Leinwand sichtbar: in Lewis' BLOOD FEAST.“⁶⁵⁶

Herschell Gordon Lewis' Film BLOOD FEAST (USA 1963) gilt als der erste *Splatter*-Film der Filmgeschichte⁶⁵⁷ und kann gleichzeitig für sich verbuchen, der erste Serienmörderfilm⁶⁵⁸ mit *Splatter*-Ästhetik zu sein. Für den Regisseur stellte BLOOD FEAST seinerzeit vor allem ein ökonomisches Experiment dar. Hatte Lewis zuvor vor allem so genannte *Sexploitation*-Filme⁶⁵⁹ gedreht, war er nun – nachdem sich die größeren Filmstudios durch stärkere Liberalisierung der Zensurpolitik ebenfalls des Sexfilms annahmen – gezwungen eine neue Marktlücke zu ‚explorieren‘: Die offene Darstellung von Gewalt.

Im Zentrum von Lewis' Interesse stand bei BLOOD FEAST wie auch bei seinen vorherigen und nachfolgenden Filmen nicht eine künstlerische, sondern eine ökonomische Agenda, die er – wie Christopher Wayne Curry betont – vor allem durch Tabubrüche zu verwirklichen hoffte:

„Lewis took taboos and ran with them. Whether it be rock'n'roll, birth control, juvenile delinquency, wife swapping, or extreme violence, a Lewis picture was sure to be an unpredictable, unpretentious treat. Lewis perhaps was not an artist. He was however, a film maker who wanted to make money.“⁶⁶⁰

In dieser Hinsicht gilt BLOOD FEAST als sein größter Erfolg.⁶⁶¹ In der Konzentration auf die explorativen Mechanismen reduziert Drehbuchautor Lewis die Komplexität der Erzählung und Technik⁶⁶² auf das Notwendigste: In einer US-amerikanischen Kleinstadt lebt ein ägyptisch-stämmiger Catering-Service-Anbieter namens Fuad Ramses, der seiner Göttin Ishtar Menschenopfer darbringt und auf diese Weise ihre Auferstehung vorbereitet. Nach und nach werden junge Frauen ermordet und verstümmelt aufgefunden, die Polizei hat jedoch keine Hinweise auf den Täter. Das Fest zur Wiederauferstehung Isthars (das titelgebende „Blood Feast“, bei dem die menschlichen Körperteile, die der Mörder gesammelt hat, verspeist werden sollen) will Fuad Ramses auf der Geburtstagsfeier der Studentin Suzette Freemont zelebrieren, für die er das Catering übernommen hat. In letzter Sekunde entlarvt die Polizei den Serienmörder und kann sowohl das kannibalische Fest als auch den finalen Mord an Suzette Freemont verhindern.

⁶⁵⁶ Köhne/Kuschke/Meteling 2005, S. 11.

⁶⁵⁷ Zur Definition vgl. Kap. 3.2.3.3.

⁶⁵⁸ Vgl. Clover 1992, S. 32 (Fußnote). Wie Clover sieht auch Curry den Serienmörder aus BLOOD FEAST als „the forerunner to **Friday the 13th's** Jason Vorhees and **Halloween's** Michael Myers.“ (Curry 1999, S. 54, Hervorhebungen im Original.)

⁶⁵⁹ Diese Bezeichnung stellt eine Abwandlung des Begriffs *Exploitation*-Film dar, welchen Herschel Gordon Lewis wie folgt definiert: „An exploitation film is a motion picture in which the elements of plot and acting become subordinate to elements that can be promoted. Exploitation elements (that) the promoter can grab on to and shake in the face of theater owners to get them to play the picture and in the face of the public to get them to see it.“ (Herschel Gordon Lewis zit. n. Curry 1999, S. 13.)

⁶⁶⁰ Curry 1999, S. 14.

⁶⁶¹ Vgl. McCarty 1984, S. 48. Den Ausgaben von 24.500 (McCarty spricht von 70.000) US-Dollar stehen Einnahmen von 4 Millionen US-Dollar gegenüber. (vgl. Internet Movie Database: „Blood Feast“, Link: <http://german.imdb.com/title/tt0056875>, Abrufdatum 10.04.2007.)

⁶⁶² Vgl. McCarty 1984, S. 51.

Die Reduktion der Erzählung auf das Notwendigste gelingt Lewis vor allem dadurch, dass er auf tradierte Motive des Horror- und Serienmörderfilms zurückgreift. So wird BLOOD FEAST notgedrungen mit Zitaten aus der jüngeren Filmgeschichte angereichert, die auf Grund ihrer Paradigmatik leicht zu dechiffrieren sind. Angefangen bei der initialen Badezimmer-Sequenz (0:00:00-0:02:40), die vielfach als eine Referenz an, bzw. „schillernde Karikatur“⁶⁶³ auf Hitchcocks Duschmord-Szenen in PSYCHO gelesen wird, bis hin zur Körperteil-Sammel-Thematik, die ebenso das Thema des fünf Jahre vor BLOOD FEAST erschienenen Frankenstein-Films der britischen *Hammer-Film-Studios* wieder aufnimmt.

Aber auch in noch anderer Hinsicht kann Terence Fishers THE CURSE OF FRANKENSTEIN (GB 1957) als einer der Vorläufer und Inspirationsquellen BLOOD FEASTs interpretiert werden. Beide Filme bedienen sich einer Ästhetik der Körperdarstellung, wie sie das Pariser *Théâtre du Grand Guignol* Anfang des 20. Jahrhunderts entwickelt hatte: Darstellung von Wunden und Verwundungen, spritzendes Blut und exzessive Gewalt.⁶⁶⁴ Während BLOOD FEAST diese Affekt-Ästhetik vollständig übernimmt und mit filmtechnischen Mitteln (vor allem der Möglichkeit der Halbnahe- und Großaufnahme) erweitert, halten sich die *Hammer-Film-Produktionen* weiter zurück:

„The British theatre, denied the option of gore, instead went for the Gothic vein. With this in mind, the Brits adapted Edgar Allan Poe’s stories, and the obligatory Dracula and Frankenstein. It is easy to see Hammer’s ground roots. [...] Hammer’s Horror Days began in 1957 with **The Curse of Frankenstein**. The idea was to encompass gore with Gothic overtones.“⁶⁶⁵

Die Verwendung der *Splatter-* oder *Gore-Ästhetik* in BLOOD FEAST erwies sich für Lewis als gewinnträchtige Idee, die er durch verschiedene Strategien paratextueller ‚Potenzierung‘ noch steigerte. Zum einen erstellte er einen Filmtrailer, der sowohl als Ankündigung *für* als auch als (aufmerksamkeitsheischende) Warnung *vor* dem Film funktionieren sollte. Ein Darsteller des Films, Rooney Kervin, wurde hierin in Großaufnahme gezeigt, wie er folgenden Text in die Kamera (und damit in Direktansprache zum Zuschauer) spricht:

„You are about to witness some scenes from the next attraction to play this theatre. This picture, truly one of the most unusual ever filmed, contains scenes which, under no circumstances should be viewed by anyone with a heart condition or anyone who is easily upset. We urgently recommend that if you are such a person, or the parent of a young or impressionable child now in attendance, that you leave the theatre for the next 90 seconds.“ (BLOOD-FEAST-Trailer 0:00-0:38)⁶⁶⁶

Ergänzt wurde die auf den Affekt-Charakter des Films insistierende Werbung noch durch das Verteilen von „vomit bags“ und dem Hinweis „You May Need This When You See Blood Feast“⁶⁶⁷ an das Publikum vor den Vorstellungen. Darüber hinaus nutzten Lewis und sein Produzent David Friedman jede Art von Berichterstattung über ihren Film als Werbebot-

⁶⁶³ Riepe 1995, S. 296.

⁶⁶⁴ Zur Geschichte, Ästhetik und zum Einfluss des *Grand Guignol* vgl. Maerz 1992.

⁶⁶⁵ Curry 1999, S. 51. (Hervorhebung im Original.) Vgl. auch McCarty 1984, S. 48.

⁶⁶⁶ BLOOD-FEAST-Trailer. Nach der Ansprache folgen einige der *Splatter-*Szenen unterlegt mit dem Soundtrack des Films und der Schrifteinblendung „Nothing so Appalling in the Annals of Horror“ – eine Werbebotschaft, die auf der US-amerikanischen Verleihkassette noch ergänzt wurde durch den Schriftzug „Uncut Version“ und „The Original Gore Film!“ (vgl. Curry 1999, S. 9.) Ähnliche ‚Warnungen‘ vor Filmen oder Szenen darin finden sich in vielfältiger Weise bei einem Zeitgenossen Lewis’, dem *B-Picture-*Regisseur William Castle. Dieser zeigt dem Publikum etwa in seiner PSYCHO-Hommage HOMICIDAL (USA 1961) vor jeder Schock-Szene eine leinwandfüllende Uhr, die dem Zuschauer Zeit lässt, das Kino zu verlassen, bevor der Film – mit der Schock-Szene – fortfährt.

⁶⁶⁷ Curry 1999, S. 61.

schaft. So kolportiert Curry, dass Produzent Friedman sogar eine gerichtliche Vorladung auf Grund einer einstweiligen Verfügung gegen den Film in Florida zu Werbezwecken ‚missbrauchte‘.⁶⁶⁸ Eine derartig professionelle Kontrolle der PR-Maschinerie (H. G. Lewis arbeitete seinerzeit in der Werbebranche und baute diese Beschäftigung nach seiner Filmkarriere aus) stand jener von Hitchcock für *PSYCHO* in nichts nach.

Während die Presse den Film entweder gar nicht wahrnahm oder in Bausch und Bogen verriss (die *Los Angeles Times* nannte *BLOOD FEAST* „a blot on the American film industry“⁶⁶⁹) führte die Attraktivität des Films bei den Zuschauern zu Volksaufstand-artigen Szenen. Kilometerlange Schlangen bildeten sich vor den Autokinos, in denen der Film gespielt wurde. Einerseits war es wohl sicherlich das (teilweise inszenierte) Skandalon, das *BLOOD FEAST* zu einer derartigen Popularität verhalf; andererseits schien der Film jedoch auch den ‚Zeitgeist‘ zu treffen.

Denn neben den filmhistorischen Referenzen nutzt Lewis ebenso zeitgenössische soziale und politische Diskurse, die sich in *BLOOD FEAST* verdichtet und verschoben wiederfinden. Verweist bereits die Körperteil-Sammlung Fuad Ramses' auf den kriminalhistorischen Fall Ed Geins, der ebenfalls einzelne Körperteile seiner Opfer vom Friedhof gestohlener Frauenleichen in seinem Haus aufbewahrte, so zeigen sich auch ‚zeitgeschichtliche Katastrophen‘ größeren Maßstabs in Lewis' Film.

Die ‚horriblen Perspektiven‘ des Films korrespondieren mit der außerfilmischen Wirklichkeit zur Zeit der Entstehung *BLOOD FEASTS*: Der gescheiterte Angriff der Amerikaner gegen die Revolutionsarmee in der kubanischen Schweinebucht (17. April 1961), Amerikas beginnendes Engagement in Süd-Ost-Asien, das am 07. August 1964 in einen Angriff der USA auf Vietnam ohne jede Kriegserklärung mündete, die erst kurz zurückliegende gefährliche Eskalation der Kuba-Krise (deren Höhepunkt die „erhöhte Alarmbereitschaft DEFCON III“ der amerikanischen Armee am 22. Oktober 1962 bildete) – diese realen Schrecknisse hatten Einfluss auf die Gesellschaft und das Kunstschaffen jener Zeit. In den Tagen nach dem Erscheinen von *BLOOD FEAST* konnte es schon einmal vorkommen, dass man als Amerikaner ebenso unbedarft wie die Badende in der Prolog-Sequenz (0:00:00-0:02:40) das Radio einschaltete und eine ähnliche Hiobsbotschaft zu hören bekam, etwa die der Ermordung John F. Kennedys (am 22. November 1963 auf offener Straße erschossen).

Ralph Kuschke sieht im Attentat auf Kennedy und dessen medialer Präsentation (ein Amateurfilmer hatte die Tat zufällig aufgenommen) geradezu einen Paradigmenwechsel in der medialen Wahrnehmung, der in der *Splatter*-Ästhetik *BLOOD FEASTS* seine Entsprechung fand:

„Im Jahr des Erscheinens von *BLOOD FEAST* [...] wird der Mitschnitt der Ermordung von Präsident John F. Kennedy durch einen Schädel zerreißenen Kopfschuss indirekt für eine ganze Generation zum stärksten Sinnbild für das, was der Effekt des Splatter als wichtigstes Medium des Realen im Film wahrnehmbar macht.“⁶⁷⁰

Nahezu seismografisch nimmt die Filmindustrie jener Tage diese und ähnliche Ereignisse (Bau der Berliner Mauer: 13. August 1961) in ihre Erzählungen auf. Der katastrophale Effekt

⁶⁶⁸ Vgl. Curry 1999, S. 61.

⁶⁶⁹ Zit. n. Curry 1999, S. 62.

⁶⁷⁰ Kuschke 2005, S. 123.

verdoppelt sich jedoch nur in den seltensten Fällen direkt und manifest in den Plots, sondern offenbart sich viel häufiger latent in einer ‚katastrophalen Sicht auf die Wirklichkeit‘⁶⁷¹, die Filme wie BLOOD FEAST einnehmen. Filme mit einem derart authentischen Subtext scheinen dazu geeignet zu sein, die ganz realen und dennoch unfasslichen Ängste jener Zeit auf ein greifbares Moment zu reduzieren und damit zu kanalisieren: Das abstrakte Grauen ist nun versinnbildlicht in einem Mörder, der aus nicht nachvollziehbaren Gründen Menschen umbringt und schließlich mit den Prinzipien des Humanismus, der Rationalität und der Aufklärung besiegt werden muss. Das ‚Verstehenwollen‘ der Serienmörder und ihrer Taten, dem die Filme Vorschub leisteten, wurde in Filmen wie BLOOD FEAST auf eine größere, makrosoziale Ebene transponiert.

Diese in den Horrorfilm seit seinem Bestehen immer wieder ‚hineininterpretierte‘ Struktur der ‚Spiegelung von Wirklichkeit‘ (Kracauer) erhält im modernen Horrorfilm und insbesondere im *Gore*-Film erstmals eine spürbare, affektive Verdopplung: War es das Prinzip des klassischen Horrorfilms, ein intellektuelles ‚Gefühl des Unheimlichen‘ – zurückgehend auf die Schauerromantik – auf seinen Zuschauer zu übertragen, so potenziert der moderne Horrorfilm seit BLOOD FEAST dieses Unbehagen zum somatischen Unwohlsein in Form des Ekels. Der vordergründige Affektcharakter des Ekels, den Lewis nach eigenem Bekunden dem *Théâtre du Grand Guignol* entlehnt hat und der sich in der Kunstgeschichte bis in die Beschreibungen von Homers *Odyssee* und Ovids *Metamorphosen* zurückverfolgen lässt, erhält in BLOOD FEAST eine weitere, sozial-ethische Bedeutung, indem er für das ‚Unbehagen an der Moderne‘ *an sich* steht.

Im Rückblick kann BLOOD FEAST also neben seiner filmästhetischen Bedeutung für die Entwicklung des modernen Horrorfilms auch als *mentalitätsgeschichtliches Artefakt* gelten, das dem Zuschauer über die authentisierten Bilder der Gewalt etwas über das authentische Bild der Gewalt seiner Zeit zu berichten weiß. Dabei stehen neben den historischen auch Momente der Körperdarstellung und -wahrnehmung zur Disposition, wie Hans-Jürgen Wulff in einem Gutachten zum Film hinweist,

„hat sich seit den 1950er Jahren ein schleichender und unaufhaltsamer Wandel der gesellschaftlichen Körperwahrnehmung vollzogen. [...] Zunächst in Bildender Kunst und Literatur, aber auch in den Produkten der Subkulturen, in der Rockmusik und in der Bilderwelt der Werbung treten die Momente von Glanz und Konsumismus, Jugendlichkeit und Spaßkultur neben jene anderen Erfahrungen des Wirklichen – Gewalt, Krieg, Verstümmelung, Tod. Der Bruch zwischen den Affekten der Fröhlichkeit und denen der Angst wird zum vorherrschenden psychosozialen Befund.“⁶⁷²

Der ‚normale Gang der Dinge‘, der sich in der Perpetuierung der allzu simplen Erzählung BLOOD FEASTS offenbart, wird immer wieder durch den Irrsinn der Gewalt unterbrochen. Die ‚ganz normalen Menschen‘, die sich in den Laienschauspielern in all ihrer Unperfektheit zeigen, werden Opfer der gewalttätigen Umstände und konkretisieren „in einer brutalen Distanzierungsgeste“, wie Meteling, Kuschke und Köhne konstatieren, jene „abstrakten Körperinszenierungen, die bis dahin wie im klassischen Horrorfilm einer Dramatisierung und Paraphrase literarischer und damit symbolischer Körper entsprachen.“⁶⁷³

⁶⁷¹ Der Medienethiker Thomas Hausmanninger sieht in Horrorfilmen daher auch mehr einen Beitrag zum Katastrophendiskurs, als dass sie selbst katastrophal wären. (Vgl. Hausmanninger 1999.)




⁶⁷² Wulff 2005, S. 11.

⁶⁷³ Köhne/Kuschke/Meteling 2005, S. 11.

Der vom religiösen Fanatismus getriebene Mörder, der tagsüber das Leben eines unbescholtenen Einwanderers führt, ist der Platzhalter jener Alterität, die, als Feindbild im Kalten Krieg etabliert, beständig den Lauf der Dinge bedroht, die soziale Ordnung aufbricht und in einer allzu offensichtlich unrealistischen Sequenz gestoppt wird. Wenn die Polizei, die sich in BLOOD FEAST aus perfekten ‚all American boys‘ und Gentlemen rekrutiert, am Ende das Zerquetschen Ramses‘ in der Müllpresse mit den Worten „He died a fitting death – the garbage he was“ (1:04:59) kommentiert, dann ist das auch ein Statement dazu, wie mit der politischen, weltanschaulichen und ideologischen Andersartigkeit jener Zeit umgegangen wird.

„Der Körperdiskurs heute ist ein anderer als der von 1963, als Blood Feast gedreht wurde. Damals noch ein Skandalon, ist heute erkennbar, daß der Film erste tastende Versuche unternahm, die sich verschiebende Körperwahrnehmung der Industriegesellschaften zu thematisieren und Ausdrucksformen zu finden, die einander widerstrebende Affekte miteinander verbanden.“⁶⁷⁴

Diese Zuschreibung, die Hans Jürgen Wulff hier vornimmt, wurde weder zur Zeit der Entstehung⁶⁷⁵ des Films noch heute geteilt. Auf Grund seiner Machart und des begrenzten Budgets für Werbung und Vertrieb blieb BLOOD FEAST bis zur Auswertung auf DVD international kaum bekannt. Nachdem das Berliner DVD-Label *cmv* BLOOD FEAST 2003 in Deutschland veröffentlicht hatte, wurde der Film Anfang 2004, also 41 Jahre nach seinem Entstehen, vom Amtsgericht Karlsruhe „bundesweit beschlagnahmt“. Vorgeworfen wurde dem Film, seinen Produzenten und Vertreibern die „Verherrlichung von Gewalt“ und in einem detaillierten Beschlusstext⁶⁷⁶ moniert das Gericht neun Szenen des Films auf Grund der in ihnen dargestellten Gewalt.

Auge?	Geöffneter Brustkorb?	Leiche im Mülleimer?
		
Abb. 4.3.3a: BLOOD FEAST (0:01:39)	Abb. 4.3.3b: BLOOD FEAST (0:28:54)	Abb. 4.3.3c: BLOOD FEAST (0:53:04)

Beachtlich ist hier nicht nur der Aufwand, mit dem gegen den ohnehin nahezu unbekanntem Film zu Felde gezogen wird, sondern vor allem auch die Art und Weise. So enthält der Beschluss etliche Beobachtungsfehler und beschreibt Inhalte und Darstellungen, die im Film gar nicht oder nicht so deutlich wie beschrieben zu finden sind: „An der Messerspitze ist das ausgestochene Auge zu erkennen“ (vgl. Abb. 4.3.3a), „wird der Brustkorb mittels des Messer

⁶⁷⁴ Wulff 2005, S. 12.




⁶⁷⁵ BLOOD FEAST ist von Beginn an Gegenstand filmzensurischer Eingriffe gewesen. In den USA hatte es, wie oben angeführt, einige rechtliche Streitigkeiten um den Film gegeben. In England kam er sofort auf die Liste der so genannten *Video Nasties* und durfte weder gezeigt noch vertrieben werden.

⁶⁷⁶ Beschluss 31Gs 134/04 des Amtsgerichtes Karlsruhe vom 20.01.2004, abgedruckt in Langewitz/Nagenborg 2004, S. 3-5.

geöffnet“ (vgl. Abb. 4.3.3b), „Eine zerstümmelte [sic] Leiche liegt im Mülleimer“ (vgl. 4.3.3c).⁶⁷⁷

Im direkten Vergleich mit den Filmbildern stellen sich diese Beschreibungen, die letzten Endes zum Verbot des Films geführt haben, als Falschbeobachtungen heraus und verdeutlichen die suggestive Wirkung von Lewis' *Splatter*-Ästhetik, die – obwohl sie mit recht kruden und auffälligen Tricks arbeitet – doch in der Lage ist, im Zuschauerbewusstsein ‚größer‘ zu wirken, als sie letztlich ist.

Die gekonnte Verwendung von Einstellungsgrößen und Montagetechniken evoziert hier lediglich den Eindruck, dass man bestimmte Szenen oder Details gesehen hat. Die Montage, die zunächst den unversehrten Körper in Halbnah- oder Halbtotal-Aufnahme zeigt, dann die oftmals vom Täterkörper verdeckt dargestellten Gewalthandlungen in Groß- oder Detail-Aufnahme und schließlich wieder der Schnitt zurück in die weiteren Einstellungsgrößen, die den nun verwundeten Körper zeigen, liefern einen Montage-Effekt, mit dessen Hilfe narrative Kohärenz zwischen den Szenen hergestellt wird. (Vgl. Abb. 4.3.3d-f)

Vorher	Während	Nachher
		
Abb. 4.3.3d: BLOOD FEAST (0:23:15)	Abb. 4.3.3e: BLOOD FEAST (0:23:28)	Abb. 4.3.3f: BLOOD FEAST (0:23:52)

Diese Beobachtungsfehler ziehen sich durch den gesamten Beschlusstext und hinterlassen eine Spur in der Rhetorik des Zensors, der angesichts seiner Affektregungen teilweise in Lyrizität und Neologismen verfällt.⁶⁷⁸ Der Versuch des Karlsruher Richters, Professionalität durch Fachjargon wieder einzuführen, scheitert (im Text wird zur Beschreibung der *Splatter*-Szenen insgesamt elf Mal die Bezeichnung „Nahaufnahme“ verwendet – in fünf Fällen handelt es sich jedoch um andere Einstellungsgrößen).

Das Verbot von BLOOD FEAST in Deutschland, zumal unter solch fragwürdigen Umständen, hat 2004 eine Initiative⁶⁷⁹ ins Leben gerufen, die nach einer Unterschriftensammlung eine Petition im Deutschen Bundestag eingereicht hat. Der Gesetzgeber sollte diskutieren, ob die

⁶⁷⁷ Beschluss 31Gs 134/04 des Amtsgerichtes Karlsruhe vom 20.01.2004, abgedruckt in Langewitz/Nagenborg 2004, S. 3-5, hier: S. 4f.

⁶⁷⁸ Er schreibt etwa vom Anblick der gebackenen Körperteile, dass diese „total verkohlt“ seien (obwohl das Fleisch, das Fuad Ramses in 0:51:49 aus dem Ofen holt, rein küchentechnisch betrachtet als „gut durchgegart mit brauner Kruste“ zu beschreiben wäre) und nennt den zwar blutüberströmten aber doch recht vollständigen toten Frauenkörper in 0:53:00 „zerstümmelt“ (ein Neologismus aus „verstümmelt“ und „zerstückelt“?).

⁶⁷⁹ Die gesamten Materialien zur Beschlagnahme, Gutachtentexte und das Schreiben des Petitionsausschusses finden sich auf der Seite www.medialog-ev.de. (Abrufdatum 15.10.2006)

filmhistorische Bedeutung und das diskursive Potenzial eines Films wie BLOOD FEAST einem Verbot nicht entgegenstünden und ob die Gesetzeslage nicht dahingehend geändert werden müsste.

Der Petitionsausschuss hat abschlägig beschieden – mit Verweis auf die potenziell negative Wirkung von Filmen wie BLOOD FEAST auf Jugendliche und junge Erwachsene. Der Gesetzgeber kolportiert hier eine Medienwirkungshypothese, die zumindest von der Medienwirkungsforschung nicht mehr geteilt wird, spricht aber damit eine Befürchtung aus, die seit jeher in der Bevölkerung existiert: Filme wie BLOOD FEAST sind gefährlich, weil sie in ihrem Affektcharakter, ihrer Authentizität und ihrer „verharmlosenden“⁶⁸⁰ Gewaltdarstellung ‚ansteckend‘ wirken könnten. Wulff greift dieser Befürchtung in seinem Gutachten vor:

„Die Wirkungsfrage, die so oft naiv gestellt wird, weil es so evident zu sein scheint, daß ‚schlechte Filme‘ Vorbilder für reales Verhalten anzubieten und die Drehbücher für manches reale Verbrechen abzugeben scheinen, verschiebt sich so – auch in der Besichtigung gewalttätiger Interaktion findet eine Auseinandersetzung von Zuschauer-Ich und Alltagswelt statt.“⁶⁸¹

In der Geschichte des Serienmörderfilms wird BLOOD FEAST ebenso marginalisiert wie in der gesamten Filmgeschichte. Fest steht jedoch, dass mit Lewis' Film ein Wechsel stattfindet, der auf die künftige Darstellung des Tötens im Film nachhaltigen Einfluss hat.

4.3.4 Zitat oder Imitation? – LE VAMPIRE DE DUSSELDORF (F/It/Sp 1965, Robert Hossein)

1965, 34 Jahre nach dem Erfolg von Fritz Langs *M – Eine Stadt sucht einen Mörder*, nimmt sich der französische Schauspieler und Regisseur Robert Hossein erneut des Falles Peter Kürten an. Sein Film, *LE VAMPIRE DE DUSSELDORF* (dt. *DER MANN, DER PETER KÜRTEH HIESS*, Deutschlandstart am 30. April 1965) ist eine französisch-italienisch-spanische Koproduktion. Die Anfangstitel weisen das Drehbuch von Robert Hossein, Claude Desailly und Georges-André Tabet als Adaption des „authentischen Kriminalfalles: ‚Der Mörder mit der Mundharmonika‘“ (0:00:25) aus.⁶⁸²

Hossein baut die Geschichte des Serienmörders Peter Kürten in eine fiktionale Filmhandlung ein: Kürten (gespielt vom Regisseur selbst) hält die Polizei durch seine Morde bereits seit längerer Zeit in Atem. Während diese keinerlei Hinweise auf den Täter hat und von diesem in Briefen auch noch verhöhnt wird, ist das Düsseldorf der Filmhandlung von Arbeitslosigkeit und SA-Terror bestimmt. Peter Kürten, tagsüber Arbeiter, tauscht abends seine Proletarier-Uniform gegen einen feinen Anzug und besucht regelmäßig einen Nachtclub, in dem er seine Opfer kennen lernt. Dort tritt auch die von ihm angebetete Sängerin Anna auf. Die Frau geht auf die stille Bewunderung Kürtens ein und fängt eine Beziehung mit ihm an. Von seinem eigenartigen Verhalten des Öfteren vor den Kopf gestoßen, beendet sie die Liaison jedoch

⁶⁸⁰ Die ‚verharmlosende‘ Wirkung von Gewaltdarstellungen ist der häufigste Grund für die Zensurierung von Horrorfilmen. Ob eine detaillierte Gewaltdarstellung in *Spatter*-Ästhetik gegenüber einem ‚sauberen Mord‘, bei dem keine Verwundung zu sehen ist, tatsächlich ‚harmloser‘ wirkt, darf bezweifelt werden, wie ich später noch am Zensurfall von *THE LAST HORROR MOVIE* diskutieren werde.

⁶⁸¹ Wulff 2005, S. 10.

⁶⁸² Ob es sich bei *Der Mann mit der Mundharmonika* um den Titel einer Erzählung oder des Drehbuches handelt (geschrieben von den drei Autoren), wird nicht klar. Der „authentische Kriminalfall“ hingegen offenbart sich sowohl im deutschen Verleihtitel als auch im französischen Titel: ‚Der Vampir von Düsseldorf‘ ist die in den 1930er Jahren von der Presse konstruierte Bezeichnung für Peter Kürten gewesen. (Vgl. Kompisch/Otto 2005, S. 106.)

bald wieder. Bei einem letzten Besuch in Kürtens Wohnung entdeckt sie dort die Briefe, die dieser der Polizei schickt und zeigt ihn an. Kürten weiß jedoch von dem Verrat, schafft es, sich der Frau zu bemächtigen, obwohl sie von der Polizei bewacht wird, und tötet sie.

LE VAMPRIE DE DUSSELDORF ist gerahmt von zwei je 20-sekündigen Standbildern mit darüber gelegten Off-Kommentaren, die die dargestellten Ereignisse historisch und politisch situieren:

„Deutschland im Jahre 1930. Die Zeit politischer Wirren und Machtkämpfe. Die Nachkriegsjahre, Inflation und Arbeitslosigkeit haben die Menschen gezeichnet. Vor diesem Hintergrund wurde der Name Peter Kürten zum Inbegriff des Grauens. Seine Untaten lähmten monatelang das Leben einer Stadt.“ (0:00:55-0:01:15)

„Am 24. Mai 1930 wurde Peter Kürten verhaftet. Er wurde angeklagt wegen Mordes in neun Fällen und versuchten Mordes in sieben Fällen. Am 13. April 1931 wurde er zum Tode verurteilt und am 2. Juli des gleichen Jahres hingerichtet. (1:12:18-1:12:38)

Der Versuch, die Erzählung seines Films zu authentisieren, zeigt sich nicht nur in diesen Faktenvor- und -nachschieben. Insgesamt greift Hossein mehrfach auf (kriminal)historisches Archivwissen zurück. Bereits in der ersten Sequenz, in der der ermittelnde Kommissar Momberg sein Büro zu betreten versucht und sich dabei durch eine Meute von Journalisten drängen muss, spielt Hossein in einem kurzen Dialog auf die (verhängnisvolle) Rolle der Presse im Kürten-Fall an:

Journalist: „Man behauptet, Sie ließen den Mörder laufen, um die Leute von der Politik abzulenken.“

Momberg: „Den Blödsinn haben Ihre Käseblätter selbst erfunden.“ (0:01:40)

Tatsächlich hatte die Presse in den 1930er Jahren mehrfach versucht, den Kürten-Fall politisch zu instrumentalisieren.⁶⁸³ „„Außerordentlich gefährlich ist nach meinem Dafürhalten die ausführliche Schilderung der Untaten durch einen Teil der Presse““, zitieren Kompisch/Otto den damaligen Polizeipräsidenten Langels.⁶⁸⁴ Der Film zeichnet in seinem kurzen Dialog nach, wie gefährlich diese Art der Berichterstattung gewesen sein könnte.

Der Vorwurf der politischen Instrumentalisierung, genauer gesagt, des Missbrauchs eines Serienmordfalles als politische Parabel, ist LE VAMPIRE DE DUSSELDORF von fast allen Seiten angetragen worden. Der Kritiker des *filmdienst* lehnt das Vorhaben, „die schreckliche Erscheinung des Frauenmörders in Beziehung [zu] setzen zur geistigen, politischen und sozialen Situation im pränazistischen Deutschland“ zwar nicht gänzlich ab, bemängelt – angesichts des Ergebnisses – jedoch:

„[E]ine konzentriertere Beschreibung der Situation und der Fakten, hätte[] atmosphärische Echtheit und soziologische Glaubwürdig vorausgesetzt. Stattdessen gefällt sich Hosseins Film in gestelzter Imitation, in unverbindlichen Milieustudien und in aufgesetzter Symbolik.“⁶⁸⁵

Dieser Vorwurf, der vom *filmdienst* bereits gegenüber Chaplins politischer Parabel in MONSIEUR VERDOUX erhoben wurde, spiegelt sich in der Kritik zum Film bis in heutige Texte. So wertet Frank Trebbin LE VAMPIRE DE DUSSELDORF in seinem Lexikon als „künstlerisch aufgemotzte Allegorie über die Vor-Nazizeit“, angefüllt mit „ermüdenden Rundblicken auf die soziale Situation des 30er-Jahre-Deutschlands“, allerdings nicht ohne „manche historische

⁶⁸³ Vgl. Kompisch/Otto 2005, S. 99-121. Vor allem die linke und kommunistische Presse versuchte anhand des Kürten-Falles die Polizei und ihre Arbeit zu diskreditieren. (Vgl. Kompisch/Otto 2005, S. 118ff.)

⁶⁸⁴ Kompisch/Otto 2005, S. 105.



⁶⁸⁵ Ev. 1965.

Ungenauigkeit⁶⁸⁶ und Christian Fuchs bemängelt, dass unter dieser Metaphorisierung vor allem die Authentizität der Täter-Figur leide:

„Noch schlimmer als die verwaschene Ideologisierung der Kürten-Figur ist die massive Absicht des Films, das Bild vom Sex-Monster in Menschengestalt vollständig zu korrigieren; er porträtiert Kürten als verschwiegenen, sensiblen Mann, dessen Fassade nichts von den inneren Alpträumen preisgibt, die ihn peinigen.“⁶⁸⁷

Die Lesart des Films als politische Parabel dominiert die Auseinandersetzung so weit, dass von Hossein ins Zentrum seiner Beschreibung gerückte Details gar nicht mehr als Authentisierungsversuche wahrgenommen werden, sondern entweder unerkannt bleiben, oder – wie in Ulrich Gregors *Filmkritik*-Text als Referenzen an die Filmgeschichte gedeutet werden: „Manche Details, [...] etwa der Brief“, schreibt er, „erinnern stark an Langs Film. Sie fordern heraus, Hosseins inszenatorische und darstellerische Leistung an Lang und Lorre zu messen.“⁶⁸⁸ Gregor verkennt hier nicht nur die Referenz an die echten „Mörderbriefe“⁶⁸⁹, die Kürten der Polizei schickte, und in denen er auf die Fundorte seiner Opfer hindeutete, sondern stellt sogar einen Vergleich zwischen der Kürten-Darstellung Hosseins und der Peter Lorres an: „ihm gegenüber empfindet man Hosseins Interpretation geradezu als blassen Abklatsch.“⁶⁹⁰

Hier zeigt sich deutlich, dass die Wahrnehmung des Serienmordfalls bereits nicht mehr allein auf dem übermittelten Faktenwissen der Kriminalgeschichtsschreibung basiert, sondern zu einem wesentlichen Teil von filmischen Adaptionen des Falls überformt ist. Berücksichtigt man nämlich die Akribie, mit der Hossein versucht eine ‚Kopie‘ des echten Peter Kürten herzustellen, stellt sich Gregors Kritik schnell als haltlos heraus (Vgl. Abb. 3.4.3a+b):

Peter Kürten	Robert Hossein
	
Abb. 4.3.4a: Polizeifoto	Abb. 4.3.4b: LE VAMPIRE DE DUSSELDORF (0:08:32)

⁶⁸⁶ Trebbin 1998, S. 375.

⁶⁸⁷ Fuchs 1995, S. 160.

⁶⁸⁸ Gregor 1965, S. 334.

⁶⁸⁹ Die Bezeichnung wird bereits in einer 1930er Kürten-Sonderausgabe des Leipziger *Kriminal-Magazins* verwendet, das Lenk/Kaever in ihrem Buch abdrucken. (Lenk/Kaever 1974, S. 32; vgl. auch Kompisch/Otto 2005, S. 101.)

⁶⁹⁰ Gregor 1965, S. 334.

Von der adretten Kleidung über die steife Präsenz des Mannes bis hin zu seinem Hutmodell⁶⁹¹ bemüht sich Hossein um eine nahezu mimetische Rekonstruktion des Serienmörderbildes, wie es auf den bekannten Polizeifotos dargestellt ist. Dennoch sind sich die Kritiker darüber einig, dass gerade die Kürten-Darstellung „eher belustigend als bedrohlich“⁶⁹² wirkt, „vollends in die Karikatur entgleitet“⁶⁹³ und die Figur „eher an einen Maler oder Dichter erinnert [...] wie ein apathischer Tagträumer“⁶⁹⁴. Dabei hatte der Täter selbst stets einen solchen Eindruck auf seine Umwelt gemacht.⁶⁹⁵ Hier klaffen die Vorstellungen von einem authentischen Film-Serienmörder und einem authentischen Serienmörder deutlich auseinander.

Es scheint gerade so, als wolle Hossein die zeitgenössischen Probleme, die Lang nur andeuten konnte, konkretisieren und ausbuchstabieren. Eine „mutige Tat“, wie Fuchs bemerkt, „denn der Stoff stellt sich als zu schockierend und ekelregend dar, um ihn einem breiten Publikum der damaligen Zeit zuzumuten.“⁶⁹⁶ Doch weder durch die Darstellung der Gewalttaten Kürtens noch in der übrigen Ästhetisierung des Falles werden Ekel oder gar Schocks evoziert – hierin folgt *LE VAMPIRE DE DUSSELDORF* Vorgängern, wie *PSYCHO* oder gar *BLOOD FEAST* nicht.

Anstelle dessen bemüht sich der Film um Authentizität – nicht nur wie oben gezeigt in der mimetischen Täter-Beschreibung und der paratextuellen Verortung der Erzählung, sondern auch in Bezug auf die Filmgeschichte. Hossein zitiert der Kritik zufolge „bewußt“⁶⁹⁷ Filme der Weimarer Zeit – allen voran Joseph von Sternbergs „*DER BLAUE ENGEL*“⁶⁹⁸, Langs „*M*“⁶⁹⁹ „und *NOSFERATU*“⁷⁰⁰. Direkte Zitate dieser Filme lassen sich in *LE VAMPIRE DE DUSSELDORF* nicht finden – allenfalls Anspielungen (wie etwa die Nachtclub-Szenen, die an Sternbergs Film erinnern). Dennoch leisten die Allusionen an die Filmgeschichte – seien sie nun intendiert oder nicht – einen wichtigen Beitrag zur authentischen Wirkung des Films. Wenn der *filmdienst* „Geschichtswirklichkeit“ vermisst und Hossein vorwirft, „die deutsche Vergangenheit weniger aus Geschichtsstudien als aus deutschen Filmen der Stumm- und angehenden Tonfilmzeit zu kennen“ und den Film insgesamt ein „Erzeugnis aus der filmhistorischen Retorte“⁷⁰¹ nennt, so verkennt er den konstruktivistischen Charakter stereotypisierender medialer Geschichtsinzenierung.

⁶⁹¹ Ein so genannter „Homburg-Hut“, der seinerzeit vor allem von vermögenden Männern getragen wurde und im Volksmund deshalb die Bezeichnung „Arbeitgeber-Hut“ innehatte – ein interessantes Detail auch in Anbetracht von Kürtens Haltung gegenüber der Gewerkschaft, die sein ehemaliger Kollege Hubert Meurer wie folgt schildert: „Kürtens schwärmte nicht für den Verband, nur aus wirtschaftlichen Gründen schloß er sich diesem an.“ (Gerichtsakte zit. n. Lenk/Kaever 1974, S. 67.) Diese distanzierte Haltung seiner eigenen Klasse gegenüber besitzt auch der Film-Kürtens, wenn er sich etwa unberührt von den sozialen und politischen Ereignissen seiner Umgebung zeigt. (Vgl. 0:33:40 und 0:14:12)

⁶⁹² Trebbin 1998, S. 375.

⁶⁹³ Ev. 1965.

⁶⁹⁴ Fuchs 1995, S. 160.

⁶⁹⁵ Vgl. vor allem die Aussagen von Sophie Koch in den Gerichtsakten: Lenk/Kaever 1974, S. 70.

⁶⁹⁶ Fuchs 1995, S. 160.

⁶⁹⁷ Gregor 1965, S. 334.



⁶⁹⁸ Gregor 1965, S. 334 und Ev. 1965.

⁶⁹⁹ Gregor 1965, S. 334 und Ev. 1965. Die deutlichste Anspielung ist hier sicherlich im oft wiederholten Mundharmonika-Spiel des Film-Kürtens zu sehen, dass das Pfeifen des Serienmörders Beckert aus *M – SINE STADT SUCHT EINEN MÖRDER* wieder aufnimmt.

⁷⁰⁰ Ev. 1965.

⁷⁰¹ Ev. 1965.

Das Bild der Weimarer Zeit, das Hossein heraufbeschwört, mag zwar kein historisch exaktes sein, es ist jedoch eines, in dem die Rezensenten *die Filme der Weimarer Zeit* sofort wieder zu erkennen vermochten; also so gesehen ein perfektes *Simulacrum*. Was wie ein aufgesetztes Klischee wirkt – etwa, wenn der Film-Kürten beim Ankleiden Wagner hört (0:07:00 und 0:23:50) und seine Mörderbriefe in einer Ausgabe von Hitlers *Mein Kampf* versteckt (1:00:50) –, scheint doch dazu geeignet denselben Kritiker nachträglich an „KZ-Exekutionen“⁷⁰² denken zu lassen, wenn die Polizei zu Beginn des Films die Leiche eines der Opfer in einer Kiesgrube findet (0:02:50). (Abb. 4.3.4c+d)

Evozierte Faschismuskritik	
	
Abb. 4.3.4c: LE VAMPIRE DE DUSSELDORF (0:03:06)	Abb. 4.3.4d: LE VAMPIRE DE DUSSELDORF (1:00:53)

Hosseins *LE VAMPIRE DE DUSSELDORF* zeigt, wie sich der authentische Serienmörderfilm im modernen Kino langsam von seiner politischen Parabelhaftigkeit zu lösen beginnt. Ungeachtet des ‚Herauslesenwollens politischer Botschaften‘ seitens der Rezensenten bewegt sich der ästhetische Diskurs des Serienmörderfilms hin zu mehr mimetischen Verfahren um die Kriminalgeschichte einzufangen. Diesen Prozess inszeniert der Film regelrecht, wenn sich seine Kürten-Figur zu Beginn von dem „Star mittleren Kalibers“⁷⁰³ Robert Hossein in ein nahezu originalgetreues Abbild des Weimarer Serienmörders verwandelt. (Vgl. Abb. 4.3.4b und e-g)

Die Verwandlung		
		
Abb.4.3.4e: LE VAMPIRE DE DUSSELDORF (0:06:18)	Abb.4.3.4f: LE VAMPIRE DE DUSSELDORF (0:06:50)	Abb.4.3.4g: LE VAMPIRE DE DUSSELDORF (0:06:51)

⁷⁰² Ev. 1965.

⁷⁰³ Fuchs 1995, S. 160.

Die filmtechnischen Mittel, die Hossein einsetzt, sind „verhältnismäßig subtil[,]“, bemerkt schon Ulrich Gregor: „Was diesen Film interessant macht und von anderen seines Genres unterscheidet, ist also mehr ein Trick des Autors als die Logik der Konzeption.“⁷⁰⁴ Dieser „Trick“ besteht darin, auf subtile Art und Weise Assoziationen auszulösen, Referenzwissen zu adressieren und Authentizität ohne große Gesten mit zu inszenieren.

4.3.5 Analytische Perspektiven – THE BOSTON STRANGLER (USA 1968, Richard Fleischer)

Auch der nächste der hier zu untersuchenden Filme beruft sich auf die Nähe zu einem kriminalhistorischen Fall. Es handelt sich um den Fall des Serienmörders Albert DeSalvo⁷⁰⁵ und Richard Fleischers Fall-Adaption THE BOSTON STRANGLER (USA 1968, in Deutschland unter dem Titel DER FRAUENMÖRDER VON BOSTON am 8. November 1968 gestartet). Der Film basiert auf einem 1967 veröffentlichten „Tatsachenbericht“⁷⁰⁶ des Journalisten Gerold Frank und ist bereits Fleischers zweiter Serienmörderfilm, dem kurze Zeit später noch zwei weitere folgten.⁷⁰⁷ Der 1916 geborene Regisseur drehte zwischen 1944 und 1989 mehr als sechzig Filme, womit er zu den produktivsten Künstlern der Gattung zählt.

Da Fleischers Film nur wenige Jahre nach der Ergreifung DeSalvos erscheint und dieser zudem nie wegen der ihm (im Film) zugeschriebenen Taten verurteilt wurde, stellt THE BOSTON STRANGLER einen markanten Eingriff in den juristischen Diskurs zum Fall dar. McCarty bezeichnet dies als ‚Dilemma‘:

„By portraying him as the strangler in their docudrama about the case, Anhalt and Fleischer were leaving their backers, Twentieth Century-Fox, open to criticism for labeling DeSalvo, not to mention a possible lawsuit – despite the fact that their film was to be an adaptation of Gerold Frank’s award-winning nonfiction book about the case, which had been at the top of the *New York Times* best seller list for over five month.“⁷⁰⁸

Vor allem die zeitgenössische Filmkritik in den USA monierte Fleischers diesbezügliches ‚Engagement‘. McCarty zitiert einige US-Tageszeitungen: „Should a film label a man a mass murderer, even though he has confessed to the crimes, when he has yet to stand trial?“ (*Los Angeles Times*⁷⁰⁹) und: „THE BOSTON STRANGLER is dirty pool ... movies should not bring in convictions before courts do, and ... a man with a living wife and children should be left to

⁷⁰⁴ Gregor 1965, S. 334.

⁷⁰⁵ DeSalvo, der, wie sich später herausstellte, bereits seit Mitte der 50er Jahre vermutlich hunderte sexuelle Straftaten begangen hatte, ermordete zwischen 1962 und 1964 in Boston 13 zumeist ältere (>55 Jahre) Frauen. Er brachte – teilweise unter dem Vorwand, ein vom Vermieter bestellter Installateur zu sein – in ihre Wohnungen ein, vergewaltigte und folterte die Frauen und hinterließ deren Leichname „geschmückt“ (Newton 2002, S. 85) und „wie für eine pornographische Fotografie“ (Newton 2002, S. 84) drapiert. DeSalvo erdrosselte die Frauen zumeist mit Schals oder Strümpfen und hinterließ dabei einen markanten „Würger-Knoten“ (Newton 2002, S. 85). Nach seiner Verhaftung gab er vor, sich nicht an die Morde zu erinnern. Er wurde ihretwegen auch nie verurteilt, weswegen – trotz eines Geständnisses – seine Täterschaft nicht als bewiesen gilt. (Vgl. Murakami/Murakami 2001, S. 294f. und Newton 2002, S. 83-86.)

⁷⁰⁶ Holt 1968, S. 4. Nicht nur diese Bezeichnung der Vorlage hat THE BOSTON STRANGLER mit Siodmaks NACHTS, WENN DER TEUFEL kam gemein. Auch DeSalvo versuchte – wie die Angehörigen Bruno Lüdkes vergeblich – den Film über ihn gerichtlich stoppen zu lassen, wie McCarty berichtet: „Claming that the film was a distort portrayal of his life (in fact, Anhalt’s screenplay followed Frank’s scrupulously researched book very closely), DeSalvo sure to halt the film’s release, but a federal court judge refused to issue an injunction on the grounds that the film was „a responsible treatment of a theme much broader than the fate of its central character.““ (McCarty 1993, S. 144.)

⁷⁰⁷ 1949 erscheint FOLLOW ME QUIETLY, ein etwa 60-minütiger *Film noir*, 1971 die beiden britischen Filme 10 RILLINGTON PLACE (basierend auf dem Serienmordfall John Christies) und SEE NO EVIL. (Vgl. Höltingen 2006a.)

⁷⁰⁸ McCarty 1993, S. 142.

⁷⁰⁹ Zit. n. McCarty 1993, S. 144.

molder quietly in his asylum. I would not care to have been in their particular playground the day the film hit Boston.“ (*Esquire*⁷¹⁰)

Stilistisch unterscheidet sich *THE BOSTON STRANGLER* von den drei anderen Serienmörderfilmen Fleischers. Thematisch gemein ist den vier Werken jedoch, dass sie den scharfen Kontrast zwischen der Mörder- und Alltagsidentität der Täter betonen. In *THE BOSTON STRANGLER* bringt der Anstaltspsychiater Dr. Nagy dies nach der Festnahme des Täters auf die Formulierung: „If you force Albert the family man to acknowledge the existence of Albert the Strangler he'll go over the edge.“ (1:21:43)

Diese Prognose basiert zum einen auf der Fallgeschichte des Serienmörders Albert DeSalvo, zum anderen stellt sie eine Hypothese des Regisseurs Fleischer dar. Sein Film ändert zwar nur wenige Details⁷¹¹ der kriminalhistorischen Fallgeschichte ab, was Fleischer bereits im Vorspann darlegt: „This is the story of Albert DeSalvo, the self-confessed Boston Strangler. The characters and incidents you are about to see are based on facts.“ (0:00:11) Es ist jedoch vor allem die von Fleischer gestellte *psychiatrische Diagnose* DeSalvos, die wohl als Fiktion gelten muss: „The film [...] is the story of a fragmented personality.“⁷¹² Nach der Ergreifung des ungeständigen Film-Täters klärt der ihn behandelnde Psychiater die Ermittler über die Ursache von DeSalvos Amnesie auf:

Psychiater Dr. Nagy: „DeSalvo's preliminary diagnosis indicates the possibility of a classic multiple-personality situation.“

Chefermittler John Bottomly: „In such cases, does the patient know he has two personalities?“

Nagy: „No.“

Detective Phil DiNatale: „You mean he actually doesn't know what the other part of him is doing?“

Nagy: „Well, 'the other part of him' is the wrong phrase. It's hard to accept, but there are actually two totally separate personalities. I mean literally, actually, two separate people enclosed in one body. And they take turns using the body.“ (1:14:55-1:15:32)

Was Nagy/Fleischer hier beschreibt, ist medizinisch als *dissoziative Persönlichkeitsspaltung* klassifiziert. Die Erkrankung, die von 1980 bis 1994 als *multiple Persönlichkeitsstörung* bezeichnet wurde, ist bereits 1794 von einem deutschen Arzt beschrieben worden. Diagnostiziert wurde sie erstmals „[a]m Spätnachmittag des 27. Juli 1885“⁷¹³. Bis in die 1980er Jahre, in denen eine sprunghafte Zunahme dieser Diagnose verzeichnet⁷¹⁴ wurde, spielte die *dissoziative Persönlichkeitsstörung* nur eine untergeordnete Rolle in der Psychiatrie.

Die *American Psychiatric Association* nennt folgende Diagnosekriterien:

⁷¹⁰ Zit. n. McCarty 1993, S. 144.

⁷¹¹ Markant ist vor allem, dass Fleischers Film behauptet, DeSalvo habe seine Opfer nicht vergewaltigt, was den kriminalhistorischen Fakten widerspricht. Die Hellseher-Sequenz (0:43:00-0:50:25) gehört ebenfalls zu den rein fiktiven Teilen des Films – spielt aber auf die Tatsache an, dass eine Zeit lang ein Hellseher verdächtigt wurde, der Täter zu sein. (Vgl. Newton 2002, S. 85.)

⁷¹² Richard Fleischer zit. n. McCarty 1993, S. 144.

⁷¹³ Hacking 1996, S. 223. „An diesem Nachmittag beschrieb Jules Voisin, ein Schüler Charcots und Arzt am Bicêtre, der Pariser Psychiatrieklinik für Männer, einen Patienten, der vom August 1883 bis zum Januar 1885 bei ihm in Pflege gewesen war. Sein Name war Louis Vivet. Er wurde als ein Fall von *grande hystérie chez l'homme avec dédoublement de la personnalité* vorgestellt. [...] Um 1885 war das nicht besonders interessant.“ (Hacking 1996, S. 223.) Nur acht Jahre später erwähnen auch Freud und Breuer in ihrem Aufsatz *Der psychische Mechanismus hysterischer Phänomene* diese Erkrankung – allerdings eher zur Abgrenzung von ‚normalen‘ Fällen von Hysterie. (Vgl. Freud/Breuer 1964, S. 91.)

⁷¹⁴ Über die Gründe hierfür und vor allem die Kritik an der Diagnose vgl. Hacking 1996.

„A. Das Vorkommen zweier oder mehrerer voneinander unterscheidbarer Identitäten oder Persönlichkeitszuständen (jeder mit seinem eigenen, relativ dauerhaften Muster der Wahrnehmung, der Beziehung zu und des Nachdenkens über Umwelt und Selbst).

B. Mindestens zwei dieser Identitäten oder Persönlichkeitszustände übernehmen wiederholt die Kontrolle über das Verhalten der Person.

C. Unfähigkeit, wichtige persönliche Information zu erinnern, die zu umfangreich ist, als daß sie sich durch gewöhnliche Vergeßlichkeit erklären ließe.

D. Die Störung (disturbance) ist nicht auf die direkten psychologischen Folgen einer Substanz zurückzuführen (z. B. Blackouts oder chaotisches Verhalten im Alkoholrausch) oder auf einen allgemeinen medizinischen Zustand (z. B. komplexe partielle Anfälle). Anmerkung: Bei Kindern lassen sich die Symptome nicht imaginären Spielgefährten oder einen anderen Phantasiespiel zuschreiben.“⁷¹⁵

Diese Kriterien erfüllt die im Film dargestellte DeSalvo-Figur. Und er ist bei weitem nicht der erste multiple Filmcharakter. Filme wie etwa *THE CASE OF BECKY* (ein Broadway-Theaterstück von Edward Locke aus dem Jahre 1912, erstmals filmisch adaptiert USA 1915, Regie: Frank Reicher, dann USA 1921, Regie Chester M. Franklyn) oder *THE THREE FACES OF EVE* (USA 1957, Regie: Nunnally Johnson) haben das Publikum⁷¹⁶ mit der Diagnose *multiple Persönlichkeit* schon in der Frühphase des Kinos vertraut gemacht, so dass die zunehmende Popularisierung des Krankheitsbildes, wenn nicht durch das Kino gefördert, so doch zumindest von ihm gestützt wurde.

Auch Serienmörderfilme berufen sich bis heute explizit (z. B. *DÉDALES*, Frankreich 2003, Regie: René Manzor) und implizit (z. B. *HIGH TENSION*, Frankreich 2003, Regie: Alexandre Aja) auf das Krankheitsbild *multipel*, wenn es darum geht zu beschreiben, wie aus dem *Jedermann*, dem „family man“, ein wahnsinniger Mörder wird, der hernach unbeeinflusst von seinen Taten zu seiner Familie und in seinen Alltag zurückkehrt. Die (film-)psychiatrische Diagnose der *dissoziativen Persönlichkeitsstörung* ergänzt die (film-)psychologischen in ihrem Versuch, das Verstehen der Tatmotive zu forcieren.

Das Thema ‚Spaltung‘ verdoppelt Fleischer emblematisch in den Bildern seines Films. *THE BOSTON STRANGLER* gilt als der erste Film, welcher das so genannte *Split-Screen*-Verfahren einsetzt – eine Technik, die Fleischer 1967 auf der Expo in Montreal entdeckt hatte und bei der mehrere Filmsequenzen gleichzeitig in mindestens zwei voneinander getrennten Teilen des Gesamtbildes ablaufen. Die wesentlichen Unterschiede – und darin besteht das Missverständnis des Terminus’ *split screen* – zu den vorherigen Filmen, die diese Technik einsetzten, ist, dass wir es bei *THE BOSTON STRANGLER* nicht einfach mit einer „geteilten Leinwand“⁷¹⁷ zu tun haben, sondern gleichzeitig eine Vielzahl von Filmsequenzen unterschiedlicher Größe nebeneinander dargestellt werden. Eine direkte erzählerische Funktion, wie etwa bei Filmtelefonaten in denen beide Telefonierenden auf dem *split screen* dargestellt werden, erfüllt das

⁷¹⁵ *American Psychiatric Association* zit. n. Hacking 1996, S. 29f. Von den filmischen Jekyll-und-Hyde-Varianten hebt *THE BOSTON STRANGLER* vor allem das Diagnose-Kriterium D ab, weswegen Holt in seiner Beschreibung, „De Salvo [sic] leidet an *Bewußtseinspaltung*“ und der Kritik, Fleischer versuche „eine Jekyll/Hyde-Charakterisierung“ (Holt 1968, S. 4f., Hervorhebung durch mich) fehl geht.

⁷¹⁶ Zu dem auch der Serienmörder Kenneth Bianchi gehörte, einer der beiden Täter der ‚Hillside Strangler‘-Morde. Er baute seine Verteidigungsstrategie vor Gericht auf, indem er sich selbst als *multiple Persönlichkeit* ausgab. Die Symptome der Erkrankung hatte er kurz zuvor in *THE THREE FACES OF EVE* (s. o.) und dem Fernsehfilm *SIBYL* (USA 1976, Regie: Daniel Petrie) erlernt. (Vgl. Bardsley o.J., Chapter 6 „Wonderland“.)

⁷¹⁷ Holt 1968, S. 4.

Verfahren in Fleischers Film nicht. Vielmehr scheint es die Authentizität der Erzählung unterstreichen zu wollen:

„Authentizität suggeriert im ersten Teil auch das – wie es heißt – neue Verfahren der split screen, der vier-, fünffach aufgeteilten Leinwand, auf der mehrere Handlungsvorgänge simultan ablaufen. Fleischer setzt sich aber lediglich ein wenig vom Prinzip der unsichtbaren Montage ab“⁷¹⁸.

Der Autor der *Filmkritik* erkennt hier wie auch später eine Authentisierungstechnik der *medialen Demedialisierung*, wenn er anmerkt: „Fleischers Kameramann steht selbst im Bild, um das zu fotografieren, was man ein Segment weiter links auf der Leinwand als Ausschnitt eines komplexen Geschehens beobachten kann.“⁷¹⁹ Ergänzend dazu interpretiert John McCarty den Einsatz des *split screen* als dokumentarisches Mittel, ein ‚Gesellschaftsbild‘ einzufangen:

„Using a variety of techniques such as split screen and ‚jump cutting,‘ Fleischer attempted to show the great mass of details the Boston police had to shift through before finally cracking the case, as well as the panic the city went through during DeSalvo’s nine month reign of terror.“⁷²⁰

Die teilweise verwirrende Zahl der einzelnen *Frames* im Bild, die THE BOSTON STRANGLER vor allem in der ersten Hälfte vorführt⁷²¹, ist in der Tat in der Lage, das Chaos und die Unübersichtlichkeit in einer Stadtbevölkerung, die mit einer allgegenwärtigen Bedrohung konfrontiert ist, darzustellen.

Renate Lippert, beschreibt den Effekt dieser Technik als „Metapher [...] für ein schizophres Stadium“⁷²², hält ihren Gebrauch aber für „sadistisch“⁷²³, weil er allein die Angst der weiblichen Bevölkerung und deren Schutzmaßnahmen inszeniert (vor allem die Sequenz 0:18:09-0:20:40, vgl. Abb. 4.3.5a). Damit ignoriert sie den quasi-dokumentarischen Charakter solcher Szenen; eine FOX-MOVIETONE-NEWSREEL-Nachrichtensendung über den realen DeSalvo-Fall, die der amerikanischen DVD als Bonusmaterial beigelegt ist, zeigt Bilder von Frauen, die sich nur noch mit Messern bewaffnet auf die Straße trauen.

⁷¹⁸ KH 1969.

⁷¹⁹ KH 1969. Mit „steht selbst im Bild“ kann jedoch nicht gemeint sein, dass er im Bild zu sehen ist. In keiner der *Split-Screen*-Sequenzen kommen frontale Schuss-Gegenschuss-Aufnahmen zum Einsatz, womit vermieden wird, dass ein(e) Kamera(mann) im Bild zu sehen ist. Vielmehr ist damit wohl die authentische Geste gemeint, wie der Kritiker der *Filmkritik* hervorhebt: „Richard Fleischer [beharrt] darauf, nur Reales zu filmen, obwohl der Hollywood-Apparat, der hinter jeder Einstellung zu sehen ist, die angeblichen Fakten natürlich doch zur Fiktion umfunktioniert.“ (KH 1969.)

⁷²⁰ McCarty 1993, S. 145.

⁷²¹ Insgesamt inszeniert Fleischer zehn dieser *Split-Screen*-Sequenzen: 0:01:00-0:02:35, 0:03:39-0:05:31, 0:10:59-0:12:31, 0:13:30-0:17:02, 0:18:09-0:20:40, 0:24:55-0:25:40, 0:41:37-0:42:00, 0:59:59-1:05:09, 1:09:56-1:10:50 und 1:27:10-1:27:57.

⁷²² Lippert 1990, S. 53.

⁷²³ Lippert 1990, S. 54.

split screen: Die Frauen von Boston bewaffnen sich.

Abb. 4.3.5a: THE BOSTON STRANGLER (0:19:40)

Aus der Fragmentierungen des Bildes in THE BOSTON STRANGLER resultieren über diese eher ‚deskriptiven‘ Zwecke hinaus noch zwei andere Effekte. Zum einen sind gerade zu Beginn des Films häufig *Split-Screen*-Sequenzen zu sehen, die eine Verbrechensszene aus der Perspektive des Opfers und seiner Entdecker zeigen (vgl. Abb. 4.3.5b). Hier wird eine Haltung des Films deutlich, die in den bisherigen Werken zum Thema Serienmord nur selten oder gar nicht zu finden war: Der Film bezieht (Ein)Stellung für das Opfer.

Opfer- und Finder-Blick	Subjektive des Opfers
Abb. 4.3.5b: THE BOSTON STRANGLER (0:41:45)	Abb. 4.3.5c: THE BOSTON STRANGLER (0:20:40)

Die Opfer-Perspektiven der *Split-Screen*-Sequenzen werden mehrfach durch Einstellungen ergänzt, die aus der Untersicht gefilmt sind (0:02:56, 0:20:40, 0:41:45). In diesen befindet sich die Kamera an den Stellen, an denen das Opfer (zumeist auf dem Fußboden) liegt und ‚schaut‘ zu den Ermittlern hinauf (vgl. Abb. 4.3.5c). Es sind diese Opfer-Subjektiven, die intensive Darstellung einer von DeSalvos Überfällen (1:05:03-1:07:30) und die anschließende schonungslose Abbildung der krankhausreif geschlagenen Frau (1:07:30-1:08:54) sowie die Tatsache, dass Fleischer in seinem Film einen Serienmordfall behandelt, der schon auf Grund

seiner Opfertypen (nämlich zumeist *alte* Frauen) zu den „nicht zur sensationalisierenden Darstellung in den Medien“⁷²⁴ geeigneten gehört, wie Kompisch/Otto dies für alte Frauen konstatieren, die das Engagement des Films verdeutlichen.

Ein Engagement, das Fleischer jedoch ebenso für den Täter aufbringt. Er hatte *THE BOSTON STRANGLER* nach eigener Aussage durchaus als ‚Unterstützung‘ für DeSalvo konzipiert/verstanden: „If anything, (it) would help DeSalvo if he ever came to trial“⁷²⁵, zitiert ihn McCarty. Die Szenen, in denen sich der Chefermittler John Bottomly dem Täter im Gespräch annähert, stützen diese Haltung. Zusammen mit DeSalvo versucht Bottomly behutsam dessen zwei Persönlichkeiten zusammenzuführen, also „Albert the family man“ erkennen zu lassen, dass „Albert the Strangler“ ein Teil von ihm ist. (ab 1:22:27)

Den Verlauf dieser Bemühungen inszeniert der Film zunächst dadurch, dass (falsche) Erinnerungsfragmente DeSalvos durch *Flashbacks* unterbrochen werden. So führt etwa eine Alibi-Erinnerung, in der DeSalvo eine Installationsarbeit durchgeführt haben will, dazu, dass er nach und nach erkennen muss, dass es sich bei dieser Reparatur um eine Deckerinnerung handelt, bei der wesentliche erinnerte Details eigentlich von einem Überfall auf eine Frau stammen.

Schließlich dringen DeSalvo und Bottomly immer tiefer in die falschen Erinnerungen des Serienmörders vor, rekonstruieren nach und nach anhand verbrieft historischer Daten (etwa der Rückkehr von Astronauten nach einem Raumflug⁷²⁶) die Aufenthaltsorte und Taten DeSalvos. Hierbei setzt Fleischer verschiedene Filmtechniken der Inframierung, Erinnerungsdarstellung durch Schwarz-Weiß u. a. ein, um den Prozess der Rekonstruktion plastisch zu gestalten. Den Höhepunkt hiervon bilden Sequenzen, in denen sich Bottomly und DeSalvo zusammen in den Erinnerungsszenen des letzteren aufhalten und diese sozusagen ‚an Ort und Stelle‘ auf ihre Richtigkeit überprüfen. Die Darstellung dieser ‚Ermittlungsarbeit‘ ist in *THE BOSTON STRANGLER* äußerst originell und wird zum Vorbild späterer Serienmörderfilme wie *THE CELL* (vgl. Kap. 4.4.7).

Es ist kein Zufall, dass als Kronzeuge für die ‚Richtigkeit‘ von DeSalvos Erinnerungen das Fernsehen auftritt. Eine Sequenz in der Filmmitte, in der sich DeSalvo kurz vor einem Mord mit seiner Tochter im Fernsehen die Trauerfeier für John F. Kennedy⁷²⁷ anschaut (0:57:53-0:59:05), wird hier noch einmal wiederholt, nun aber im Beisein Bottomlys, der sich mit DeSalvo der Erinnerungsszene unterhält, während dieser seine Tochter auf dem Schoß hat. (1:33:32-1:33:48) Beide entdecken in diesem Moment, was DeSalvo tatsächlich an jenem Tag getan hat – das Fernsehprogramm und das historische Ereignis, das es wiedergibt, dienen als ‚objektiver Gradmesser‘, der falsche von richtigen Erinnerungen trennt.

Fleischer setzt das Fernsehen in *THE BOSTON STRANGLER* darüber hinaus in aus Filmen wie *WHILE THE CITY SLEEPS* bekannter Weise ein: zur Hysterisierung und zur ‚Mobilmachung‘

⁷²⁴ Kompisch/Otto 2004, S. 189.



⁷²⁵ Richard Fleischer zit. n. McCarty 1993, S. 144. DeSalvo scheint diese Haltung später (an)erkannt zu haben und schenkt Richard Fleischer eine im Gefängnis selbst hergestellte Brieftasche als Dankeschön, wie der Regisseur im *Making of* zum Film nicht ohne Stolz berichtet.

⁷²⁶ Hierbei handelt es sich um den Flug der „Mercury 7“ am 24. Mai 1962. Fleischer nutzt diese Begebenheit dazu, seinen Filmstoff en passant historisch zu situieren und zu authentisieren.

⁷²⁷ John F. Kennedy wurde am 25. November 1963 beigesetzt. Das Datum gilt bei Zeitgenossen als ein solches, bei dem jeder genau weiß, wo er in diesem Moment gewesen ist.

der Massen. (0:12:40). Die von Lippert beschriebene und kritisierte Sequenz nimmt nicht nur Momente der FOX-NEWSREEL-Nachrichtensendung in sich auf, sondern bildet auch die ‚Arbeit des Fernsehens‘ im Ermittlungsprozess ab. In mehreren *Split-Screen*-Einstellungen werden Nachrichtensendungen gezeigt, in denen die Sprecher die Bevölkerung vor dem Frauenwürger warnen und in denen Notruf-Telefonnummern eingeblendet werden. (Abb. 4.3.5d)

Das Fernsehen hält die Bevölkerung darüber hinaus über den Stand der Ermittlungen auf dem Laufenden. Zu Beginn des Films dominieren Reporter und Kamerateams die Einstellungen; im weiteren Verlauf gibt es eine ‚Schalte‘ vom Nachrichtenstudio direkt in die Polizeizentrale, in der sich Bottomly unangenehme Fragen über den Fortschritt der Ermittlungen gefallen lassen muss. (0:25:34-0:27:42, Abb. 4.3.5e) Hier reüssiert Fleischer mit einer weiteren Infraframingstechnik, die bis dahin noch nicht im Serienmörderfilm zu sehen war.

Das Fernsehen ist stets dabei.	
	
Abb. 4.3.5d: THE BOSTON STRANGLER (0:12:29)	Abb. 4.3.5e: THE BOSTON STRANGLER (0:26:20)

THE BOSTON STRANGLER nähert sich dem Serienmord-Thema nicht allein aus pathologisch-analytischer Perspektive, sondern versucht darüber hinaus auch eine kulturelle Kritik und Prävention in den Diskurs zu bringen. In obigem Fernsehinterview bündelt der Film beides:

Nachrichtensprecher: „There’s a lot of talk of finding these demented people and treating them before they get to the point of killing. Now, do you have an opinion on that?“

Bottomly: „A lot of talk is exactly what it is. What more can you expect from a society that itself spends 44 % of its tax dollar on killing?“ (0:27:18)

Den Autor der *Filmkritik* hat gerade diese Passage zu Widerspruch gereizt:

„In Fleischers Film gibt dieser Satz [gemeint ist die Antwort Bottomlys, S. H.] nur Auskunft über die Spekulationen der Produzenten, die der Meinung sind, daß angesichts der täglich auf dem Bildschirm zu besichtigenden Barbareien aus Vietnam die Geschichte eines dreizehnfachen Notzüchtlers im Kino eine besänftigende Wirkung haben müßte“⁷²⁸.

Die realpolitische Kritik hinter Bottomlys/Fleischers „Spekulationen“ stellt der Autor zwar infrage, jedoch nicht ohne selbst einen solchen Bezug zum Vietnamkrieg (amerikanische Beteiligung von 1964-1975) herzustellen. Von einer „besänftigenden Wirkung“ kann angesichts der im Film gezeigten Gewalt und Opferbilder, den darin verwandten Ästhetiken und vor allem der überdeutlichen Hinweise der Beteiligung der Massenmedien am Geschehen kaum gesprochen werden. THE BOSTON STRANGLER stellt sich diesbezüglich in die Tradition bishe-

⁷²⁸ KH 1969.

riger Serienmörderfilme, die diese Verbrechenart mit anderen gesellschaftlichen Ereignissen engführen und sie metaphorisieren.

Das Ende des Films ist dabei für keinen der Beteiligten ein ‚glückliches‘, wie es schon das seiner Vorgängerwerke *PSYCHO* oder *LE VAMPIRE DE DUSSELDORF* gewesen ist: Auch hier lässt der Kamerablick den Täter unverurteilt zurück und weist – anders als in Hosseins Film – auch nicht auf dessen Schicksal hin, sondern nutzt den intensiven Moment für einen Aufruf: „This film has ended, but the responsibility of society for the early recognition and treatment of the violent among us has yet begun.“ (1:50:16)

4.3.6 Schwarzer Humor und Misogynie: *FRENZY* (GB 1973, Alfred Hitchcock)

In *THE BOSTON STRANGLER* wird ein Thema vordergründig, das bereits seit dem frühen Serienmörderfilm zentral ist, aber auf Grund von Darstellungskonventionen stets subtil bleiben musste: die Misogynie des Täters. Die recht explizite Folterszene (ab 1:05:09) in Fleischers Film sowie die Leichenstellungen an den Tatorten weisen erstmals drastisch auf die sadistische, explizit gegen Frauen gerichtete Aggression des/der Serienmörder/s hin. Der moderne Serienmörderfilm beginnt sich durch die gelockerten Zensurvorschriften bei der Darstellung von Gewalt in zwei Richtigen zu differenzieren: solche Filme, die die Verbindung von Sexualität und Gewalt spekulativ fortschreiben (woraus Ende der 1970er Jahre schließlich der *Slasher*-Film entsteht) und solche Filme, die diese Verbindung zur Authentisierung der Erzählung nutzen.

Alfred Hitchcock begeht mit seinem vorletzten Film *FRENZY* (GB 1972, in Deutschland am 12. September 1972 gestartet) diesbezüglich eine Gratwanderung. *FRENZY* basiert auf Arthur La Berns Roman *Goodbye Piccadilly, Farewell Leicester Square* aus dem Jahr 1966, welcher wiederum den Serienmord-Fall Neville Heath⁷²⁹ referenziert. Anfang der 1970er Jahre nach England zurückgekehrt, siedelt Hitchcock die Erzählung von *FRENZY* in London an.

Dort treibt ein Serienmörder sein Unwesen; sein *Modus Operandi* ist stets derselbe: Er vergewaltigt Frauen und erwürgt diese mit seiner Krawatte. Alle Indizien sprechen für den arbeitslosen Barkeeper Richard Blaney als Mörder, doch der wahre Täter ist sein Freund und Gönner Robert Rusk, „der impotent ist und sich deshalb durch Mord ausdrückt“⁷³⁰. Indem der Film jedoch aus Blaney einen Verdächtigen und Verdächtigten macht, nimmt er das Thema aus *THE LODGER* (und zahlreichen anderen Hitchcock-Filmen) wieder auf.

⁷²⁹ Der ehemalige Soldat Neville George Clevely Heath hatte 1946 in London zwei Frauen umgebracht, deren Zutrauen der „charmante und gutausschende Mann“ (Murakami/Murakami 2001, S. 94) sich zuvor erschlichen hatte, indem er behauptete Colonel bzw. Oberst der britischen Armee zu sein. Beide Opfer wurde von Heath, bevor er sie erwürgte, gefoltert und verstümmelt. (Vgl. Murakami/Murakami 2001, S. 94f.) Der im Film *FRENZY* verdächtige Richard Blaney betont ebenfalls mehrfach seine ehemalige Karriere bei der Armee, womit Hitchcock auf den prominenten Fall anspielt und gleichzeitig ein falsche Fährte auslegt.

Wie Steven DeRosa (vgl. DeRosa 2001) anmerkt, ist der vorliegende Film der zweite Versuch Hitchcocks, sich des Serienmordfalls Heath anzunehmen. Für ein bereits 1964 zusammen mit dem *PSYCHO*-Autor Robert Bloch ins Auge gefasste Projekt namens *FRENZY* (später: *KALEIDOSKOPE*) recherchierten die Autoren drei Serienmordfälle: John George Haigh (vgl. Murakami/Murakami 2001, S. 92-94), John Christie (vgl. Murakami/Murakami 2001, S. 49-51) und Neville Heath. Die Überlegungen zu dem Projekt zogen sich bis 1967 hin und Hitchcock diskutiert den Stoff mit seinem Freund und ehemaligen Drehbuchautor Benn Levy, der das Projekt übernehmen sollte, nachdem Bloch abgesprungen war: „It’s got to be Heath, not Haigh“, schreibt Levy Hitchcock im Januar 1967, „Told forwards the Heath story is a gift from heaven.“ (DeRosa 2001).

⁷³⁰ Alfred Hitchcock zit. n. Jendricke 1993, S. 124.

FRENZY eröffnet ähnlich wie PSYCHO mit einem Kameraflug – hier auf die Londoner Towerbridge zu, oben rechts im Bild das Stadtwappen eingeblendet. Hitchcock scheint hier keinen Zweifel über den Handlungsort aufkommen lassen zu wollen. Am Ende der Titelsequenz wird eine nackte, die Krawatte, mit der sie stranguliert wurde noch um den Hals tragende Frauengeleiche angeschwemmt, während ein Lokalpolitiker vor einer versammelten Menge über die Umweltverschmutzung und die neue Sauberkeit des Themsewassers spricht. Hier zeigt sich bereits der für den gesamten Film charakteristische schwarze Humor. Die Verbindung von Komik und Serienmord war zwar schon in vorherigen Werken anderer Regisseure zu finden (DR. X, L'ASSASSIN, ENSAYO DE UN CRIMEN oder MONSIEUR VERDOUX), doch resultierte der Humor bei diesen Filmen nie aus den Taten oder deren Darstellung selbst, sondern begleitete die Erzählungen oder kommentierte sie allenfalls. In FRENZY macht Hitchcock sowohl seinen Täter als auch dessen Opfer, die Ermittler und die Stadtbevölkerung Londons zu Protagonisten seines schwarzen Humors. Die Einwohner Londons werden als äußerst lakonisch im Umgang mit dem Serienmord-Fall dargestellt – einer der umherstehenden Passanten glaubt sogar, dass es seine Clubkrawatte sein könnte, die die Tote um den Hals trägt.

Match-Cut: Krawatten-Opfer – Krawatten-Mörder?	
	
4.3.6a: FRENZY (0:04:13)	4.3.6b: FRENZY (0:04:17)

Durch die Krawatte ist sofort klar, dass es sich um ein Opfer des so genannten „Neck Tie Murderer“ handelt. „He’s a regular Jack the Ripper“, merkt eine der anwesenden Schaulustigen an und erhält von einem anderen Anwesenden die Antwort: „Not on your life. He used to carve ’em up. Sent a bird’s kidney to Scotland Yard, wrapped in writing paper. [...] Or was it a bit of her liver?“ (0:03:24) Auf einen anderen authentischen Fall, den John Christies⁷³¹, referieren später zwei Männer (ein Arzt und ein Jurist) beim Mittagessen in einem Pub: „Let’s hope, he slips up soon“, hofft der Richter. Der Arzt sieht jedoch das touristische Potenzial hinter den Krawatten-Morden: „In one way, I rather hope he doesn’t. Well, we haven’t had a good, juicy series of sex murders since Christie. And they’re so good for the tourist trade. Foreigners somehow expect the squares of London to be fog-wreathed, full of hansom cabs and littered with ripped whores, don’t you think?“ (0:13:08) Der Sarkasmus, der sich in die-

⁷³¹ Auch zum Fall des Serienmörders John Reginald Christie besitzt FRENZY Ähnlichkeiten, die dazu geführt haben, dass in ihm eine der kriminalhistorischen Vorlagen des Films vermutet wurde: So ist zunächst ein Unschuldiger verurteilt (und sogar hingerichtet) worden, bevor die Justiz ihren Irrtum einsah und den richtigen Täter überführte. (Vgl. Murakami/Murakami 2001, S. 49ff.)

sen Bemerkungen offenbart, stützt das London-Bild, das FRENZY skizziert (und gegen das sich vor allem englische Kritiker⁷³² wandten).

Diese moralische Ambivalenz der Stadtbevölkerung verwendet Hitchcock auch bei der Inszenierung seiner Protagonisten. Von Beginn an (durch einen Match-Cut von der Krawatte am Hals der Toten zum sich eine Krawatte bindenden Richard Blaney, vgl. Abb. 4.3.6a+b) versucht FRENZY den Verdacht des Publikums auf den Falschen zu lenken: „Dann attackiert Hitchcock den Zuschauer. Den Indizienbeweis, mit dem Blaney, ein Unschuldiger, als Mörder scheinbar überführt werden wird, nimmt er formal vorweg.“⁷³³ Damit erreicht der Film zum einen ein hohes Maß an *Suspense*, zum anderen verdeutlicht er auf diese Weise die Ambivalenz, die in allen Figuren angelegt ist: Blaney schreckt keineswegs vor Verbrechen wie Diebstahl oder sogar vor Selbstjustiz zurück. Diese Charakterisierung führt dazu, dass er nicht mehr unumwunden als positive Identifikationsfigur geeignet ist, womit Hitchcock ein zeitgemäßeres Verständnis von Täterfiguren verbindet: „wir werden immer aufgeklärter heutzutage. Man muß nicht unbedingt jemanden mögen. Man ist an seinem Schicksal interessiert, was mit ihm passiert.“⁷³⁴

Um dieses neutrale Interesse zu stabilisieren und nicht durch Präjudikation zu beeinflussen, verzichtet der Film vollständig auf den Einsatz einschlägig ‚vorbelasteter‘ Stars (mit der Ausnahme von Anna Massey, die als Helen PEEPING TOM überlebt hatte, hier jedoch geopfert wird). Anders als in THE LODGER gab es in FRENZY nicht das Problem, dass durch den Einsatz eines Stars im Publikum bereits Erwartungshaltungen an dessen Rolle evoziert wurden. Im DVD-Booklet wird Hitchcock hierzu zitiert: „Wenn man einen Krimi mit Cary Grant als in der Hauptdarsteller [sic] dreht [...], dann weiß jeder Zuschauer von vornherein, dass er nicht der Täter sein kann.“⁷³⁵ Die Darsteller in FRENZY stammten zumeist aus der Londoner Theater-Szene, so dass dieses Problem vermieden werden konnte.

Vor allem der Mörder Robert Rusk wird vom Film in der ersten halben Stunde äußerst sympathisch dargestellt: Er hilft seinem arbeitslos gewordenen Freund Richard Blaney mehrfach aus Schwierigkeiten, ist stets freundlich und zuvorkommend. In einer Sequenz zeigt er sich dem vorbei eilenden Blaney mit seiner Mutter am Fenster. Hitchcock betont, mit dieser Szene die Normalität der Figur unterstreichen zu wollen; der Filmkritik fällt die mehrfache Erwähnung von Rusks Mutter jedoch als „angedeutete krankhafte Mutterbindung des Mörders“⁷³⁶ und damit Topos des Serienmörderfilms auf.

Dass Hitchcock hier ebenfalls ironisch mit dem Mutter-Motiv operiert, welches er durch Norman Bates’ ‚Ödipuskomplex‘ in PSYCHO selbst als ein solches im modernen Serienmörderfilm etabliert hatte, scheint augenfällig: „Der zum Klassiker avancierte Meister des

⁷³² „Nur in England bemängelten Kritiker, daß Hitchcock ein London dargestellt habe, das längst nicht mehr existiert.“ (Jendricke 1993, S. 126.) Damit reagierten sie darauf, dass Hitchcock seine Serienmord-Geschichte nicht einfach in London ansiedelt, sondern sie als „eine Geschichte über London“ (Alfred Hitchcock zit. n. Bühler et al. 1972, S. 638) bezeichnet.



⁷³³ G. P. 1972, S. 4. Spoto lässt sich durch die Montage, die über das *tertium comparationis* (die Krawatten) beide Sequenzen verbinden soll, sogar täuschen: „Gegen ihn [Blaney] spricht vor allem, daß das Opfer mit einer Krawatte erwürgt wurde, die genauso aussieht, wie seine.“ (Spoto 1999, S. 390.)

⁷³⁴ Alfred Hitchcock zit. n. Bühler u. a. 1972, S. 643.

⁷³⁵ DVD-Booklet zu FRENZY. Hier bezieht Hitchcock sich auf seine Erfahrungen mit Cary Grant in SUSPICION (USA 1941). (Vgl. Truffaut 1998, S. 131.)

⁷³⁶ G. P. (1972), S. 5.

Suspense zitiert sich selbst⁷³⁷, urteilt Jendricke. Ebenso verfährt FRENZY auch mit einigen anderen Ingredienzien des Serienmörderfilms. In zwei zentralen Essenssequenzen (1:05:55-1:07:46 und 1:35:27-1:39:09)⁷³⁸ mit Chief Inspector Oxford und seiner Frau, kritisiert letztere die Indizienkette und Profil-Analysen ihres Mannes – wie der Zuschauer weiß: zu Recht – und konstatiert: „A woman’s intuition is worth more than all those laboratories. I can’t think why you don’t teach it in police colleges.“ (1:35:35)

Erstes Opfer	Letztes Opfer
	
4.3.6c: FRENZY (0:33:16)	4.3.6d: FRENZY (1:49:13)

Der schwarze Humor des Films findet sich selbst in jener zentralen Mordszene (0:27:30-0:34:12) und in den grotesken Leichendarstellungen. (Abb. 4.3.6c+d) Gerade in der detailliert vorgeführten Ermordung Brenda Blaneys adaptiert Hitchcock Gewaltdarstellungen, die bis dahin im ‚Autorenkino‘ noch sehr selten zu sehen waren. Die Vergewaltigung und Erdrosselung der Frau wird vorrangig in Nah-, Groß- und Detail-Einstellungen gezeigt, die sexuelle Raserei des Täters und die Angst des Opfers damit voll ausgeleuchtet.

Die Vergewaltigungsszene in FRENZY – das verbindet den Film mit Fleischers THE BOSTON STRANGLER – ist eher dazu geeignet, Mitleid mit dem Opfer zu stiften, als dieses als Projektionsfläche latenter Misogynie auszustellen. So notiert Carol Clover:

„The rape in FRENZY (the camera focuses in excruciating detail on the woman’s face as she is simultaneously raped and strangled) exudes a kind of lascivious sadism with which the viewer is directly invited to collude.“⁷³⁹

Und dennoch wird diese „Einladung zum Sadismus“ gerade durch den offen ironischen Gestus ausgeschlagen und in Mitleid mit dem Opfer verwandelt: „Even when the rapes are shown, they are shown in ways that align us with the victim.“⁷⁴⁰ Das letzte Bild des Opfers, das mit heraushängender Zunge und aufgerissenen Augen tot daliegt, führt über seine groteske Darstellung vielleicht genau zu diesem Effekt des Mitleids. Dies mag auch der Grund dafür sein, dass selbst die konfessionelle deutsche Kritik wohlwollend auf die Gewalt- und Sexuali-

⁷³⁷ Jendricke 1993, S. 126.

⁷³⁸ Auf die Bedeutung des Essens als Motiv in FRENZY insistiert vor allem Spoto, der im „Ideenkomplex – Nahrung/Sex/Tod“ (Spoto 1999, S. 394) eine Kannibalismusmetaphorik am Werk sieht: „Im Grunde geht es um eine Art von Ausbeutung, die zum ‚Verschlingen‘ von Menschen führt.“ (Spoto 1999, S. 392) Aussagen, wie etwa die Rusks gegenüber seinem Opfer: „Don’t squeeze the goods ‘til they’re yours.“ (0:27:10) oder die Chief Inspector Oxfords gegenüber seiner Frau: „We’ve got to find him before his appetite is whetted again.“ (1:07:41, just bevor Rusk in der nächsten Szene eine Frauenleiche unter Kartoffeln in einem Sack versteckt), stützen diese Interpretation.

⁷³⁹ Clover 1992, S. 139.

⁷⁴⁰ Clover 1992, S. 152.

tätsdarstellung in *FRENZY* reagiert hat. So schreibt der Kritiker vom *filmdienst* zu jenem Film, der von der *Filmbewertungsstelle* als „besonders wertvoll“⁷⁴¹ eingestuft wurde:

„*FRENZY* ist in der Darstellung von Sexualität und physischer Gewalt weitaus direkter als Hitchcocks frühere Filme, er hat das mit dem Milieu der Geschichte begründet. *FRENZY* ist auch ein Film über die schwer wahrnehmbare psychische ‚Umweltverschmutzung‘ und ihre Folgen.“⁷⁴²

Der Rezensent verbindet mit der Darstellung eine Funktion: „Die Darstellung des Schreckens, ins Unwahrscheinliche, aber Mögliche übersteigert, hat mit dem Ritual des Bannens durch Abbilden zu tun; es liegt am Zuschauer, die Ironie dieser Szenen zu durchschauen.“⁷⁴³ Dieses „Bannen durch Abbilden“ scheint eine Variation der Inhibitions- und Hypothese der Medienwirkungsforschung zu meinen, gekleidet in den psychoanalytischen Allgemeinplatz wonach sich ein Problem – eben jene vom Kritiker konstatierte „schwer wahrnehmbare psychische Umweltverschmutzung“ – lösen lässt, wenn man das ihm zugrunde liegende, verdrängte Trauma aufdeckt. *FRENZY* funktioniert demnach auch als Kritik an der Gesellschaft – der Serienmörderfilm wird einmal mehr zu einem Platzhalter für eine – hier recht verbitterte – Sozialkritik: „*Frenzy* wirkt wie das zornige Bekenntnis eines welt- und menschenverachtenden Zynikers.“⁷⁴⁴

Hiermit koinzidiert die Art und Weise der Gesellschaftsdarstellung, die von mehreren Autoren als besonders „realistisch“⁷⁴⁵ empfunden wird. Diesen ‚Realitätseffekt‘ erreicht Hitchcock zum einen durch den Einsatz bestimmter authentisierender Verfahren – etwa in der Kamera- und Beleuchtungstechnik:

„Ich wollte einen Kameramann [...], der ein natürliches Licht macht, nicht mit diesen schwarzen Schatten auf der Wand, wie man es in vielen Filmen sieht, ein sehr schlechtes Licht, weil sie keine diffuse Beleuchtung benutzen. Wir leben immer im Diffusen, immer.“⁷⁴⁶

(Der Schlusssatz dieses Statements zielt bereits auf die oben angesprochene Wirkung.) Zum anderen sind es gerade Elemente einer starken Verfremdung, die dem ‚Realitätseffekt‘ entgegenzustehen scheinen, welche die im Film behauptete Anomie unterstreichen: Es gibt Sequenzen, in denen der Ton völlig ausgeblendet ist, wie jene, kurz bevor Barbara ihrem künftigen Mörder vor dem Pub begegnet (1:00:35) oder die viel zitierte Kamerafahrt durch das Treppenhaus (1:02:32-1:03:29), die den Eindruck der Isolation der Opfer verdeutlichen. Gerade jene zweite Sequenz wirkt wie ein Rückzug des Zuschauers – des einzigen Zeugen – vom Tatort in die Anonymität der Großstadt, die die Stille dann auch in Verkehrslärm auflöst und den Schrei der Frau übertönt.

⁷⁴¹ Am 19. September 1972 erhält der Film von der Filmbewertungsstelle Wiesbaden das höchste Prädikat „besonders wertvoll“. Zur Begründung heißt es im Gutachten: „Maßgebend für die Prädikatsverteilung war die Präzision, mit der Hitchcock in gewohnter, aber auch bei ihm nicht immer selbstverständlichen [sic] Weise das makabre Spiel seines konstruierten Kriminalfalles in Szene setzt. In diesem Zusammenhang wurde die Milieuschilderung, die Besetzung und die Bildgestaltung, vor allem aber die Ausgewogenheit von Spannungssteigerung und retardierenden Momenten hervorgehoben. Auch die reiz- und wechselvolle Abwechslung von ironisch karikierenden und makaber schockierenden Elementen wurde bei der Prädikatsverteilung berücksichtigt.“ (Filmbewertungsstelle Wiesbaden 1972.) Dass hier neben der technischen Ausführung vor allem auf den schwarzen Humor als Bewertungskriterium rekurriert wurde, verdeutlicht bereits das sich wandelnde Verständnis von Darstellungen von Gewalt und Sexualität.

⁷⁴² G. P. (1972), S. 4f.

⁷⁴³ G. P. (1972), S. 4.

⁷⁴⁴ Jendricke 1993, S. 124.

⁷⁴⁵ Kreimeier 1999, S. 432 und Truffaut 1972, S. 135.

⁷⁴⁶ Bühler et al. 1972, S. 640f.

Mit FRENZY etabliert sich ein neuer Umgang mit dem Thema Serienmord im Kino, der zunächst die Darstellung von Sexualität und Gewalt (vor allem in ikonografischer und logischer Verbindung miteinander) betrifft: Die Misogynie des Täters wird nun offen ins Bild gesetzt und in späteren Filmen zuweilen spekulativen Interessen geopfert: „its attention to the detail of both rape and killing was to become increasingly common through the seventies, as was its image of psychosis as an expression of unexplained misogyny“⁷⁴⁷, notiert Andrew Tudor. Darüber hinaus führt Hitchcock mit dem schwarzen Humor und der Ironie durch Zitation überkommener Motive eine Uneigentlichkeit in den Serienmörderfilm ein, die im weiteren Verlauf bis hin zur Persiflage „postmodernisiert“ wird.

4.3.7 Doku-Fiktion: DERANGED (USA 1974, Jeff Gillen und Alan Ormsby)

1974 nehmen gleich zwei Filme die Fallgeschichte des Serienmörders Edward Gein auf, von denen einer, Tobe Hoopers THE TEXAS CHAINSAW MASSACRE (vgl. das folgende Kap. 4.3.8), in vielerlei Hinsicht als „benchmark“⁷⁴⁸ apostrophiert, während der andere von der Filmgeschichtsschreibung weitestgehend marginalisiert wurde. Es handelt sich um das in Co-Regie von Alan Ormsby und Jeff Gillen entstandene Werk DERANGED.⁷⁴⁹

DERANGED stellt vielleicht die erste filmische *Doku-Fiktion*⁷⁵⁰ über einen Serienmordfall dar, das heißt, er bedient sich dezidiert dokumentarischer Verfahren um seine Narration zu authentisieren. Das Drehbuch, das Alan Ormsby auf der Basis von Artikeln der Tageszeitung *Chicago Tribune* entwickelt hat⁷⁵¹, enthält über die Fallgeschichte des Serienmörders hinaus jedoch auch etliche fiktive Elemente, die der Film aber nicht als solche kennzeichnet, sondern durch Einbettung in den Dokumentarfilm-Stil vielmehr ebenfalls als authentisch ausgibt. Eine mögliche Antwort auf die Frage, warum gerade Edward Geins Verbrechen für solch eine filmische Adaption geeignet zu sein schienen, ließe sich aus der Rezeption des Falles herleiten. Im Folgenden soll dazu zunächst die Fallgeschichte Geins⁷⁵² rekapituliert werden:

Edward Theodor Gein wurde 1906 als zweiter Sohn von Augusta und George Gein in La Crosse (Wisconsin, USA) geboren. 1914 siedelte die Familie in den Ort Plainfield (Wisconsin) über, wo George Gein bis zu seinem Tod 1940 eine Farm betrieb. Vier Jahre nach dem Tod des Vaters kam Edwards Bruder Henry bei einem Waldbrand ums Leben (verschiedene

⁷⁴⁷ Tudor 1989, S. 197.

⁷⁴⁸ Clover 1992, S. 156. Clover zitiert einen zeitgenössischen Rezensenten des Films, der THE TEXAS CHAINSAW MASSACRE als „the GONE WITH THE WIND of the meat movies“ titulierte hat, womit er dessen Status als ‚kanonisch‘ noch einmal unterstreicht. (Vgl. Clover 1992, S. 22.)

⁷⁴⁹ DERANGED wurde erst 1994 ungekürzt von der MPAA freigegeben. (Vgl. Schwab 1996, S. 310 – Fußnote) Dennoch erschien er im Jahre 2002 als gekürzte Fassung in den USA auf DVD – bis dahin war der Film lediglich als vereinzelte Videopublikation erhältlich. Mit der 2005 in Deutschland publizierten Version liegt er erstmals in ungekürzter Fassung auf DVD vor. Das anhaltende Desinteresse am Film mag vor allem in seiner Machart begründet liegen – erst als der Film ED GEIN (USA 2000, Chuck Parello) erschienen war, begannen die Verleiher sich wieder für DERANGED zu interessieren.

⁷⁵⁰ Rodenkirchen bezeichnet den Film als „Dokudrama“, womit er ebenfalls auf dessen hybriden Charakter hinweist. (Rodenkirchen 1996, S. 57.)

⁷⁵¹ Vgl. Popescu 2005, S. 10 sowie die Interviewaussage des Produzenten Tom Karr im *Making of DERANGED CHRONICLES* (0:25:05).

⁷⁵² Bereits an dieser Stelle muss hervorgehoben werden, dass die Falldarstellung und Biografie Edward Geins in vielen Darstellungen voneinander abweichen, teilweise andere Daten nennen, teilweise den Hergang der Geschehnisse in unterschiedlicher Reihenfolge präsentieren usw. Diese Differenzen können, wie sich später zeigen wird, als Effekt der Mythologisierung, die der Fall Gein seit den 1950er Jahren erfahren hat, gewertet werden. Für meine Darstellung greife ich auf die Falldarstellung von Geins Richter Robert H. Gollmar (Gollmar 1981), auf die Lexikon-Einträge von Murakami/Murakami 2001, S. 326ff., Newton 2002, S. 127ff. sowie auf die *Crime Library* zurück.

Quellen mutmaßen, dass Edward seinen Bruder im Streit umgebracht habe, weil dessen Leiche – neben Verbrennungen – „eine blutige Hautabschürfung auf seiner Stirn“⁷⁵³ aufwies). Edwards Mutter, die bereits durch einen Schlaganfall ans Bett gefesselt war, erlitt 1945 einen weiteren und verstarb.

Nach ihrem Tod, zwischen 1947 und 1954 „plünderte Gein häufig drei örtliche Friedhöfe und öffnete im Verlauf seiner nächtlichen Raubzüge geschätzte 40 Gräber.“⁷⁵⁴ Dabei nahm er Körperteile und teilweise ganze Leichen an sich. Am 8. Dezember 1954 verschwand die 51-jährige Kneipenwirtin Mary Hogan. In ihrer Gastwirtschaft im nahe gelegenen Pine Grove fand man eine Blutspur. Am 16. November war ebenfalls eine Blutlache das einzige Zeichen, das die verschwundene 58-jährigen Eisenwarenhändlerin Bernice Worden hinterließ. Die Polizei verfolgte eine Spur zur Farm von Edward Gein. Dort fand sie zunächst die Leiche Bernice Wordens (vgl. Abb. 4.3.7e) und entdeckten im Haus weitere Beweise für Geins Serienmord und Nekrophilie.

Edward Gein wurde sofort verhaftet. Bei einer Durchsichtung seiner Farm fand man neben den Leichen und Leichenteilen der vermissten Frauen etliche Gebrauchsgegenstände, die Gein aus menschlichen Körperteilen hergestellt hatte, etwa Armbänder aus Menschenhaut, Stühle, deren Sitzflächen mit Haut bezogen waren, eine Damenhandtasche mit Henkeln aus menschlichen Haaren, eine Kette aus weiblichen Brustwarzen, ein Mobile aus weiblichen Genitalien sowie verschiedene Kleidungsstücke aus menschlicher Haut, die Gein zu verschiedenen Zeiten getragen haben will.⁷⁵⁵

Auf Grund des grausigen Fundes und der Tatsache, dass Gein unbemerkt über Jahre hinweg seine Nekrophilie und Morde ausüben konnte, verbreitete sich die Nachricht von den Taten und dem Täter wie ein Flächenbrand in den Medien. Aber nicht allein die Rezeptionsgeschichte, auch die Mythen-Produktion setzt an jenem Punkt ein, an dem die erste Zeitung über den Fall berichtet. Nicht nur wurden im Verlauf der Aufdeckung des Falls Gein immer mehr Details aus dessen Vergangenheit und von seinen Taten bekannt, auch begann umgehend eine ‚Fiktionalisierung‘ der Tatsachen in Form immer literarischerer Verarbeitungen – selbst in Nachrichtenmedien.

Vergleicht man die drei in Farins/Schmids Sammelband über Edward Gein nachgedruckten Texte aus den Jahren 1957 bis 1962, lässt sich dieser Prozess deutlich nachvollziehen. So versucht der *Life*-Artikel⁷⁵⁶ noch in relativ nüchternem, berichterstattendem Stil über das „Haus des Schreckens“ und seinen ehemaligen Bewohner zu informieren, der im Juli 1958 von Champion im *True Detective Magazine* publizierte Text⁷⁵⁷ lässt sich bereits als prä-literarisch bezeichnen. Der 1962 vom *Psycho*-Autor Robert Bloch publizierte Essay⁷⁵⁸ über Edward Gein trägt schon deutliche Spuren von der literarischen ‚Verformung‘, des Falles, die der Autor selbst mitinitiiert hat.

⁷⁵³ Jörg Buttgerit: *Ed Gein – Ein True-Crime-Hörspiel* (0:27:36)

⁷⁵⁴ Newton 2002, S. 128.

⁷⁵⁵ Vgl. Bloch 1996, S. 41, Newton 2002, S. 128 und Murakami/Murakami 2001, S. 327f.

⁷⁵⁶ Vgl. N. N. 1996.

⁷⁵⁷ Champion 1996.

⁷⁵⁸ Bloch 1996.

Zu den zahllosen Print-Publikationen über Gein gesellen sich neben Dokumentarfilmen (etwa ED GEIN – AN AMERICAN MANIAC, USA 1981, Regie: N. N.) auch bald Spielfilme und andere massenmediale Produkte.⁷⁵⁹ Sie alle greifen auf bereits medial kolportierte Details zum Fall zurück und verfremden diese teilweise, so dass – laut Rodenkirchen – „bei der Lektüre oder beim Sehen der Bilder und Filme oft der Eindruck entsteht, als würde beständig nur eine begrenzte Zahl von ‚Basiskoordinaten‘ reproduziert, variiert und interpretiert.“⁷⁶⁰ Dies habe zur Folge, dass die Fallgeschichte durch die ‚Fallgeschichten‘ immer weiter beeinflusst wird:

„Wann immer und wie auch immer auf Ed Gein Bezug genommen wird, immer konkurriert die Legende mit den ‚Fakten‘. Die sogenannte ‚empirische Realität‘ seines Falles wird überwuchert, durchdrungen, umgeschrieben oder rekonstruiert und bildet sich dabei zu neuen Realitäten um.“⁷⁶¹

Dass bei dieser Verformung auch die tradierten Motive des Serienmörderfilms eine Rolle spielen, lässt sich aus den vorangegangenen Untersuchungen bereits erahnen. So wird beispielsweise Das Motiv der Mutter, wie es seit Siodmaks THE SPIRAL STAIRCASE fester Bestandteil des Serienmörderfilms ist, auch auf den Gein-Fall appliziert. In zweierlei Hinsicht spielt es dort hinein:

Zunächst wurde, geschuldet der Tatsache, dass Edward Gein Leichen von jenem Friedhof gestohlen hat, auf dem auch seine Mutter 1945 beerdigt worden war, bald darüber spekuliert, ob er auch ihr Grab geöffnet habe.⁷⁶² Diese Spekulationen wurden vor allem durch Blochs Roman *Psycho* und Hitchcocks Film verstärkt⁷⁶³, in denen sich die mumifizierte Mutter zusammen mit Edward Gein alias Norman Bates im Haus befindet. Rodenkirchen konstatiert: „gerade PSYCHO bildet wohl die wichtigste Stufe in der Erschaffung des Gein-Mythos“⁷⁶⁴ – und dies nicht nur in Beziehung darauf, dass Gein seine tote Mutter ausgegraben haben soll.

Es ist vor allem der zweite Aspekt des Mutter-Motivs, der in PSYCHO eine zentrale Rolle spielt – der des ‚Ödipus-Komplexes‘. Die krankhafte Bindung Norman Bates’ an seine Mutter habe ihr Vorbild in der ambivalenten Beziehung Edward Geins zu dessen Mutter Augusta, spekuliert Champion bereits ein Jahr nach der Aufdeckung des Falls:

„Augusta war eine dominante und herrschsüchtige Frau. [...] Sie säte den kranken Samen von Minderwertigkeit und Schuld aus, in ihrem Ehemann und ihren Söhnen. Eines Tages würde dieser Samen in Edward böse Blüten treiben. [...] Edward Gein, völlig ahnungslos, haßte in Wirklichkeit seine Mutter, so behaupteten sie [die Psychiater], und dieser unbewußte Haß sollte ihn zum berüchtigtsten Fraueneind seit Blaubart machen.“⁷⁶⁵

Angelika Schwab greift diese Diskussion in ihrer Analyse von DERANGED auf und kennzeichnet sie als den populärwissenschaftlichen Versuch ‚Verständnis‘ zu produzieren: „Die Psy-

⁷⁵⁹ Farin/Schmid zählen bis 1996 allein 20 Spielfilme, die auf der Fallgeschichte basieren und Details daraus in ihre Erzählungen inkorporieren. Zu den jüngsten Produkten der Verarbeitung gehört das bereits zitierte, vom „Geinophile“ (Fuchs 2002, S. S. 79) Jörg Buttgeriet 2002 für den WDR produzierte *True-Crime-Hörspiel* mit dem Titel *Ed Gein*.

⁷⁶⁰ Rodenkirchen 1996, S. 49.

⁷⁶¹ Rodenkirchen 1996, S. 49.

⁷⁶² Diese Spekulationen halten an und ergriffen 1979 sogar den deutschen Filmemacher Werner Herzog, der in Plainfield seinen Film STROSZEK (D 1979) inszenierte und – wie er selbst schildert – vorhatte „in der Nacht auf diesen Friedhof [zu] gehen und [zu] graben.“ (Herzog 1996, S. 297.)

⁷⁶³ So sind sich mehrere Autoren darüber einig, dass Ormsky die Exhumierung der Mutter und ihre Aufbewahrung im Haus PSYCHO entliehen hat. (Vgl. Rodenkirchen 1996, S. 58 oder Popescu 2005, S. 13). Überdies erkennt Rodenkirchen in den „ausgestopften Vögel[n] in Ezras Haus [...] klare PSYCHO-Reminiszenzen“ (Rodenkirchen 1996, S. 57f.)

⁷⁶⁴ Rodenkirchen 1996, S. 52.

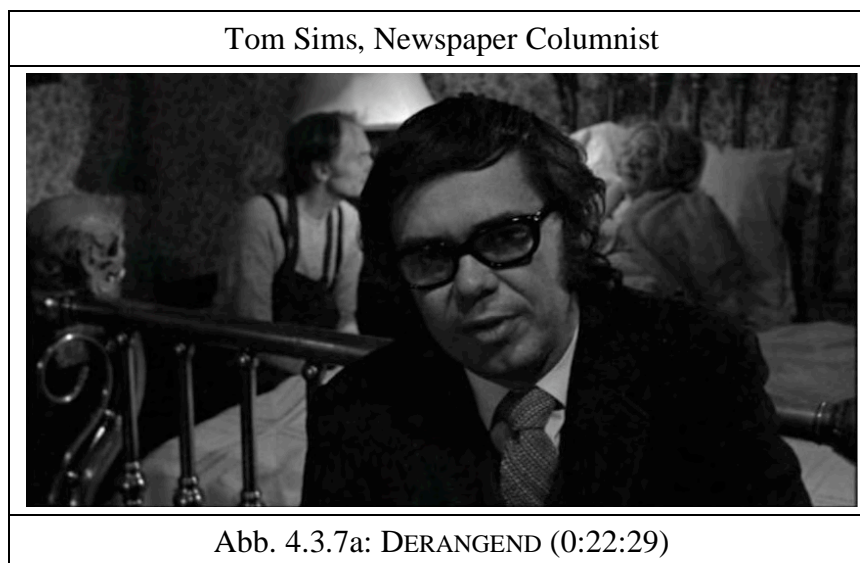
⁷⁶⁵ Champion 1996, S. 21.

choanalyse – damals schon so verankert im alltäglichen Denken wie heute – lieferte dazu die passenden populärwissenschaftlichen Interpretationen – und auch die Schuldigen.⁷⁶⁶ Ihrzu-
folge steht in DERANGEND „die Frage nach den inneren Beweggründen des Psychopathen im
Mittelpunkt, und die Geschichte läßt sich dementsprechend ‚logisch‘ und kantenlos mit tradi-
tionellen, populärpsychologischen Erklärungsmustern interpretieren.“⁷⁶⁷

Dadurch, dass sich der Film als dokumentarisch ausgibt bzw. die eingespielten Szenen doku-
mentarisch durch eine *Narrator*-Figur kommentiert, wurden und werden solche Interpretatio-
nen an der Filmfigur Ezra Cobb immer wieder auf Edward Gein übertragen. Auch Schwab
tendiert in ihrer DERANGED-Lektüre in eine eher biografistische Richtung, wenn sie die Fikti-
on hinter dem Pseudo-Dokumentarismus ignorierend konstatiert:

„Während seine Naivität streckenweise geradezu zum Schmunzeln anregt, erscheint Amanda Cobb
durchwegs als der teuflische Urquell seiner Gewalttätigkeit. Die Erkenntnis über die Ursachen der un-
vorstellbarer Greuelthaten, die am Anfang des Filmes in Aussicht gestellt wurde, entpuppt sich also als
eine denkbar bequeme und simple, monokausale Lösung, die auf einigen vereinfachten, populärwis-
senshaftlichen Psycho-Klischees und Rollenzuweisungen beruht.“⁷⁶⁸

Solche Psycho-Klischees sind Legion und Tradition im Serienmörderfilm; sie stellen narrative
Kürzel dar, die die Charakterentwicklung forcieren oder erklären helfen. DERANGED codiert
diese Klischees jedoch durch den Dokumentarismus als ‚Erkenntnisse‘. Hierzu unterbricht
und/oder kommentiert der *Narrator* (der bezeichnenderweise kein Psychologe sondern ein
Journalist ist) an elf Stellen⁷⁶⁹ die Filmhandlung – teilweise, indem er selbst in die Szene tritt
und das gerade Gesehene zusammenfasst und einordnet. (Abb. 4.3.7a)



⁷⁶⁶ Schwab 1996, S. 303.

⁷⁶⁷ Schwab 1996, S. 305.

⁷⁶⁸ Schwab 1996, S. 312.

⁷⁶⁹ Durch *Off*-Kommentare: 0:02:15-0:02:56, 0:13:09-0:13:29, 0:38:04-0:38:22, 0:42:37-0:42:47, 1:01:15-1:01:29, 1:18:50-
1:19:01. Durch *On*-Kommentare: 0:01:00-0:02:06, 0:10:38-0:11:37 (gemischt mit *Off*-Kommentar), 0:18:09-0:18:50,
0:23:25-0:23:51, 0:38:22-0:38:37. Die Vermischung von Spiel- und Dokumentar-Szenen geschieht dabei sukzessive (vgl.
0:10:38 oder 0:18:09). Deutlich ist jedoch, dass sich die Kommentar-Szenen ab dem zweiten Drittel des Films verringern.

Doch Journalist Sims leistet noch mehr als dies zur Authentisierung des Films. In einem Prolog-artigen Prätext leitet er in das Geschehen ein, indem er den Zuschauer direkt anspricht⁷⁷⁰:

„My name is Tom Sims. I'm a newspaper columnist. Several years ago, I covered first hand the incredible story you're about to see recreated in this motion picture. It is a human horror story of ghastly proportions and profound reverberations. But because it is human, perhaps we can learn something from it. Something of ourselves, of our own fears and needs. But please, let me warn you. The events have been recreated in detail. Nothing have been left to the imagination. It is not a story for the squeamish or the faint-hearted. Now that you stand warned, we can proceed with our story. It is the story of Ezra Cobb, murderer, grave robber, necrophiliac perhaps, or as you may remember him from the stories of long ago: „The Butcher of Woodside!“ (0:01:00-0:02:06)

Nicht nur wird hier wieder eine als Warnung vor der Affektivität des Folgenden getarnte Werbung zur Authentisierung herangezogen (vgl. PSYCHO), auch stellt diese Einführung eine Strategie der Abgrenzung via Prätext dar, die auf den nachfolgenden Film ontologisierende Wirkung bekommt. (Vgl. Kap. 3.2.2.2) Die Einführung Sims' ist dabei bereits der zweite „Grad der Verpuppung“⁷⁷¹, denn ihm vorgeschaltet ist noch ein weiterer Prätext in Form einer Texttafel: „The motion picture you are about to see is absolutely true. Only the names and the locations have been changed“ (0:00:10 – Hervorhebung im Original).

Auch hier wird über das Konstatieren der Wahrheit („true“) hinaus durch die Ansprache des Zuschauers („you“) und durch den Verweis, dass man ein „motion picture“, also einen Spielfilm zu sehen bekomme, der allenfalls Personen- und Ortsnamen geändert habe, der Realitätsbezug der Geschichte unterstrichen. DERANGED hält jedoch nicht, was seine Prätexte versprechen. Zum einen fügt der Film etliches zur Fallgeschichte Edward Geins hinzu⁷⁷²; zum anderen schildert er aus der Presse bekannte Tatsachen mitunter verfremdet. So sind Ezra Cobbs weibliche Mordopfer keineswegs jene älteren, übergewichtigen Frauen, die Edward Gein so sehr an seine Mutter erinnert und dadurch sein ‚ödipales‘ Begehren geweckt haben sollen, sondern junge und attraktive Twens. Produzent Tom Karr begründet die Wahl seiner weiblichen Opfer-Protagonisten damit, dass „er sich, nach eigener Aussage, nicht dazu überwinden konnte, nackte alte Ladies kopfüber an einem Strick in der Scheune aufzuhängen“⁷⁷³.

Hierin trägt DERANGED der Identifikationsmöglichkeit zwischen Zuschauer(inne)n und Opfern Rechnung: Das Horrorkino war immer schon ein Kino jugendlicher Zuschauer, die sich

⁷⁷⁰ Rodenkirchen wertet dies als „Durchdringung der verschiedenen Erzählebenen, die es dem Zuschauer gestatten, ein gewisses Maß an Distanz zu wahren.“ (Rodenkirchen 1996, S. 57.) Aus der Herleitung authentisierender Erzählverfahren scheint jedoch genau das Gegenteil richtig zu sein: Durch die direkte Ansprache wird der Pseudo-Dokumentarismus des Films in seiner authentisierenden Wirkung noch verstärkt, indem die Raumbegrenzung zwischen Film(erzählung) und Zuschauer(wirklichkeit) überschritten wird.



⁷⁷¹ Eco 1987, S. 28.

⁷⁷² Hier sei als Beispiel neben der Exhumierung der Mutter etwa die Jagdszene, in der Ezra Cobb Sally durch den Wald verfolgt, genannt. Dass diese Szene der kriminalhistorischen Vorlage gegenüber so verfremdet wirkt, erklärt Popescu durch einen Schnitt, den Produzent Bob Clark veranlasste (weil er befürchtete, dass der Film „zu gut“ werde): „Beispielsweise sollte ursprünglich in der Sequenz, in der Ezra sein letztes Opfer Sally durch die Wälder jagt, in Zwischenschnitten darauf verwiesen werden, dass er glaubt, ein fliehendes Reh zu verfolgen. Erst nachdem er das tote Mädchen in der Scheune waidmännisch geschlachtet hatte, sollte Ezra das Ausmaß seiner Tat erkennen und sich alle Verzweiflung aus der Seele schreien.“ (Popescu 2005, S. 18f.) Von diesem Ansinnen, das der Psychologisierung der Ezra-Figur sicher Vorschub geleistet hätte, ist lediglich der Schrei übrig geblieben. (1:17:18-1:17:28)



⁷⁷³ Popescu 2005, S. 14. Einzig Maureen Selby (Marian Waldman), die Cobb auf Geheiß seiner Mutter hin aufsucht und die ihn zu verführen versucht, entspricht Geins Opfer-Präferenzen; sie ist jedoch eine rein fiktive Figur. Sie wäre am ehesten ein Sublimat aus Adeline Watkins, der „alten Jungfer von 38 Jahren“, der Gein Avancen machte und „ihrer verwitweten Mutter [bei der sie] lebte.“ (Champion 1958, S. 21.) Watkins zählte jedoch nicht zu Edward Geins Opfern.

besonders mit jugendlichen Figuren identifizieren können. Daneben ,exploitiert'⁷⁷⁴ der Film mit der Jugendlichkeit die sexuelle Komponente des Serienmordfalles (deutlich in Nacktszenen wie jenen ab 0:58:30 oder 1:16:10) – mit älteren Frauen als Opfer, das hat bereits THE BOSTON STRANGLER (Vgl. Fußnote 705) gezeigt, lässt sich kein Serienmörderfilm machen.

Da der Film zwischen Fiktionen und Fakten nicht unterscheidet, sondern beides mit gleicher Ernsthaftigkeit als authentisch konstatiert, stehen darin *erfunde* neben *gefundenen* Bildern. DERANGED greift mit diesen Bild-Motiven auf eine sich seit Jahren stabilisierende Ikonografie des Falles zurück, für die bestimmte Fotografien zum Pars pro Toto des Gein-Falles geworden sind. Daher dient die Ähnlichkeit solcher Filmbilder mit Fotografien von den Tatorten zusätzlich zur Authentisierung der Fiktion, indem sie im Zuschauer das Erlebnis eines Déjà-vus verursachen (vgl. Abb. 4.3.7b-e):

Sallys Arbeitsplatz	Worden's Hardware Store
	
Abb. 4.3.7b: DERANGED (1:03:59)	Abb. 4.3.7c





⁷⁷⁴ Auf den Begriff bzw. die filmische Einordnung *Exploitation* wird im folgenden Kapitel näher eingegangen.

Sallys Leichnam	Bernice Wordens Leichnam
	
<p>Abb. 4.3.7d: DERANGED (1:17:53) (Ausschnitt)</p>	<p>Abb. 4.3.7e</p>

Andere Bilder des Films illustrieren die von den Nachrichtenmedien verbreiteten Text-Informationen und füllen damit die ikonografischen ‚Lücken‘⁷⁷⁵ im öffentlichen Wissensarchiv um den Fall auf dieselbe Weise wie der Film-Plot samt seinen psychologischen Erklärungen die narrativen ‚Lücken‘ füllt. Zu diesen Bild-Lücken zählen vor allem die von Bloch⁷⁷⁶ (und auch in anderen Artikel immer wieder) beschriebenen Gebrauchsgegenstände, die Edward Gein aus Leichenteilen angefertigt hat (Abb. 4.3.7f-i):

⁷⁷⁵ Schon Champion schreibt in einer Fußnote zu seinem 1958er Artikel über Ed Gein: „Anmerkung: Die in den Geschichtsbüchern festgehaltenen Einzelheiten sind so grausig, daß ich eine Veröffentlichung der meisten von ihnen für denkbar ungeeignet halte. Ich habe versucht, in der Geschichte [sic!] ein Bild von Geins irrem Verstand zu zeichnen und anzudeuten, welche Greuelthaten er begangen hat. Ich entschuldige mich nicht dafür, die meisten Details weggelassen zu haben.“ (Champion 1996, S. 38.)

⁷⁷⁶ Bloch 1996, S. 41. Die Zitate oberhalb der Screenshots stammen von dort.

„eine Weste aus der abgezogenen Menschenhaut eines weiblichen Rumpfes“	„Ein in eine Tom-Tom-Trommel umgewandeltes Litermaß, das mit Menschenhaut bespannt war“
	
Abb. 4.3.7f: DERANGED (0:51:44) (Ausschnitt)	Abb. 4.3.7g: DERANGED (0:56:38)
„vier ‚Totenmasken‘ – die gepreßte Haut von Frauengesichtern“	„eine Schüssel aus der umgedrehten Hälfte eines menschlichen Schädels“
	
Abb. 4.3.7h: DERANGED (0:22:41) (Ausschnitt)	Abb. 4.3.7i: DERANGED (0:55:04) (Ausschnitt)

Der Fall Edward Geins ist nach dem Jack the Rippers vielleicht der populärste und kulturell am intensivsten bearbeitete Serienmordfall. Dass diese beiden Fallgeschichten so überaus diskursmächtig geworden sind, liegt nicht an der kriminalhistorischen Bedeutung der Taten (verglichen mit anderen Serienmördern des 20. Jahrhunderts waren beide, was die Opferzahlen angeht, ‚recht harmlos‘), sondern an der Qualität und Quantität der auf ihnen basierenden Kulturproduktion: „Ed Gein ist wohl der einzige Killer des 20. Jahrhunderts, dessen Popularität weitestgehend losgelöst von der tatsächlichen Person entstand.“⁷⁷⁷

Der im selben Jahr wie DERANGED erschienene Spielfilm THE TEXAS CHAINSAW MASSACRE bedient sich ebenfalls des Gein-Mythos⁷⁷⁸, jedoch nicht mit dem (angeblichen) Ziel, die Fakten des Falles zu präsentieren, sondern diese zur Basis eines Terrorfilms zu machen, der – anders als DERANGED und ähnlich wie PSYCHO – vor allem auf Affektproduktion abzielt. Der Dokumentarismus aus DERAGEND, der „das Vergangensein der Geschichte durch den om-

⁷⁷⁷ Rodenkirchen 1996, S. 54.

⁷⁷⁸ Über die weiteren kriminalhistorischen Vorlagen zum Film besteht sogar bei den Drehbuchautoren Tobe Hooper und Kim Henkel Unklarheit, die so weit führt, selbst Serienmord-Fälle, die *nach* dem Film geschehen sind, als dessen Vorlage auszuweisen. Dies belegt augenfällig die Eigenständigkeit, die ein Einfluss-Rückfluss-Diskurs über Film und Wirklichkeit anzunehmen in der Lage ist. Thomas Gaschler dokumentiert in Interviews mit den Drehbuchautoren von THE TEXAS CHAINSAW MASSACRE diese ‚Präzession der Simulacra‘. (Vgl. Gaschler 1996.)

nipräsenten Erzähler gesichert“⁷⁷⁹ hat, weicht nun der Allgegenwärtigkeit des Wahnsinns – verlagert in die 1970er Jahre in den Süden der USA.

4.3.8 Zeichen und Wunden – THE TEXAS CHAINSAW MASSACRE (USA 1974, Tobe Hooper)

Die filmhistorische Bedeutung von Tobe Hoopers Erstlingswerk kann gar nicht hoch genug eingeschätzt werden. THE TEXAS CHAINSAW MASSACRE wurde im Sommer 1973 mit einem Budget von etwa 80.000 US-Dollar gedreht. In ihm wirkten zumeist Film-unerfahrene Laien- oder Theaterschauspieler mit. Die Produktionsbedingungen des Films sind zwischenzeitlich ebenso legendär wie das Werk selbst – „Nach dem US-Start ließen sich zahllose junge Fans zum Ort der Dreharbeiten kutschieren.“⁷⁸⁰ Die Einspielergebnisse aus Vorführungen und Verleih haben mit 45 Millionen US-Dollar das Budget mittlerweile um das Fünfhundertfache übertroffen.

Zur Kanonisierung des Films trug neben dem geschickten Marketing (zu dem gehörte, dass etwa von Gunnar Hansen, der den Serienmörder „Leatherface“ spielt, kaum Fotografien ohne seine Maske zu sehen waren⁷⁸¹) vor allem bei, dass in THE TEXAS CHAINSAW MASSACRE etliche Versatzstücke des Serienmörderfilms verfremdet eingesetzt und neben neue, spektakuläre Spezialeffekte und Erzählstrategien gestellt werden. So popularisiert Hoopers Film nicht nur das *Creative-Killing*-Konzept, bei dem als Mordwerkzeug eine Kettensäge⁷⁸² zum Einsatz gelangt, den maskierten Täter⁷⁸³, die Figur des „Final Girl“⁷⁸⁴ und das *House-of-Horror*-Setting, sondern greift auch tief in die rhetorische Trickkiste, indem er seinem Film einen wenig doppeldeutigen, viel verheißenen Titel verleiht: „The horrific title of Hooper’s film – THE TEXAS CHAINSAW MASSACRE – [...] makes the viewer cringe before he has even sat down.“⁷⁸⁵ – ein Titel, der, zusammen mit dem Vermarktungskonzept und den Inhalten des Films alle Bedingungen eines *Exploitation*-Films erfüllt:

„The term exploitation is derived from the practice of exploitation, advertising or promotional techniques that went over and above typical posters, trailers, and newspaper ads. Exploitation producers conceded that because their films lacked identifiable stars or the recognition provided by conventional genres, they needed an extra edge to be ‚put over‘ with audiences. A kind of carnivalesque ballyhoo became integral to their success.“⁷⁸⁶

⁷⁷⁹ Rodenkirchen 1996, S. 58.

⁷⁸⁰ Dirk/Sowa 2000, S. 37.

⁷⁸¹ „Gunnar’s a real good-looking guy. But they wouldn’t allow any pictures taken of him without his mask because it would have ruined his image.“ (Darsteller Ed Neal in einem Interview mit John McCarty, McCarty 1984, S. 93.)

⁷⁸² Herschell Gordon Lewis war es, der die Kettensäge vier Jahre zuvor zum ersten Mal in seinem *Splatter*-Film THE WIZARD OF GORE (1970) als Mordwerkzeug inszenierte.

⁷⁸³ Noch bevor Ezra Cobb in DERANGED als maskierter Mörder zu sehen war, verbargen sich bedrohliche Gestalten und Serienmörder wie etwa in Freddie Francis’ PARANOIAC (GB 1963) dahinter. Die Maske betont als Alpträum-Bestandteil (mithin Emblem des träumerischen Verdichtens) ihren Charakter, aus dem Träger einen Jedermann zu machen und steht damit in der Tradition von Clouzots ‚Mörderpuppe‘ in L’ASSASIN und Fleischers gesichtsloser ‚Täter-Figur‘ aus FOLLOW ME QUIETLY. Die Maskierung des Täters ist ein Konzept, dessen sich vor allem die in der Folge von THE TEXAS CHAINSAW MASSACRE entstehenden *Slasher*-Filme (HALLOWEEN, FRIDAY THE 13TH, ...) annahmen.

⁷⁸⁴ „The sequence first appears in full-blown form (ending) in The Texas Chainsaw Massacre with Sally’s spirited self-defense and eventual rescue.“ (Clover 1992, S. 36.)

⁷⁸⁵ McCarty 1993, S. 139.

⁷⁸⁶ Schaefer 1999, S. 4.

Eric Schaefer, der vor allem den klassischen *Exploitation*-Film zwischen 1920 und 1960 untersucht hat, stellt neben dem Vermarktungskonzept auch inhaltliche Aspekte heraus, die diesen teilweise bis heute marginalisierten Bereich der Filmgeschichte ausmachen:

„Classical exploitation films generally conformed to the following features. First, their primary subject was a ‚forbidden‘ topic. The major exploitation topics included sex and sex hygiene, prostitution and vice, drug use, nudity, and any other subject considered at the time to be in bad taste. The forbiddenness of a subject could best be gauged by the mainstream industry’s prohibition of certain topics through self-regulatory mechanisms such as the ‚Don’ts and Be Carefuls‘ and the Production Code, as well as censorship on state and local levels. These subjects were dealt with directly and were the primary point of interest in the motion picture. This would then exclude all movies, whether made by majors, minors, or independents, that had drug addicts as peripheral characters or that dealt with subjects like prostitution in an oblique fashion. Also excluded would be motion pictures about forbidden themes shown only in restricted films that were pieced up by exploiters for release to the general public in theaters would fall under the exploitation rubric.“⁷⁸⁷

Anfang der 1970er Jahre waren die Produktions- und Distributionsbedingungen zwar wesentlich liberaler als zu Zeiten des „classical exploitation films“, doch überschreiten gerade zu dieser Zeit verschiedene Filmemacher die Grenzen des bislang Darstellbaren (die wie in den Jahrzehnten zuvor durch die Zensur und Geschmack des Mainstream-Publikums definiert wurden). Hoopers *THE TEXAS CHAINSAW MASSACRE* steht in einer Reihe mit Filmen wie Wes Cravens *THE LAST HOUSE ON THE LEFT* (1972) und *THE HILLS HAVE EYES* (1977), Joel Reeds *BLOODSUCKING FREAKS* (1976) oder George A. Romeros *DAWN OF THE DEAD* (1977) – Filme, die „forbidden topics“ wie Kannibalismus, Folter, Inzest und Vergewaltigung nicht mehr nur andeuten, sondern vor der Kamera ausbuchstabieren.

Wie diese hatte auch *THE TEXAS CHAINSAW MASSACRE* mit scharfer Kritik und – bis heute – zensorischen Eingriffen zu kämpfen: „eines der abstoßendsten Produkte, die je auf der Leinwand zu sehen waren“, ereifert sich der *filmdienst*-Kritiker Peter Hasenberg 1978 über Hoopers Werk, unterstellt dem Film den „Versuch, sich mit dem Deckmantel des Quasi-Dokumentarischen zu umgeben“, um seine „Spekulation auf eine abartige Lust des Zuschauers am Grausamen“ zu zelebrieren. Darüber hinaus bemängelt Hasenberg Bild- („Farbqualität äußerst mies“) und Ton-Qualität („daß der Zuschauer von einer Geräuschkulisse attackiert wird“) des Films und resümiert: „Abstoßender Horror-Film, der hemmungslos auf sadistische Triebe des Zuschauers spekuliert. Technisch wie inhaltlich gleichermaßen mies mit einem nervtötenden Soundtrack. – Wir raten ab.“⁷⁸⁸

Dem Tenor der Besprechung ist leicht zu entnehmen, dass der Kritiker vom Film stark affiziert gewesen sein muss und die Gründe dafür nicht zuletzt in dessen Machart – den bemängelten filmästhetischen Verfahren – zu verorten in der Lage war. Hasenbergs Verriss ist beispielhaft für eine Legion von ähnlichen zeitgenössischen Besprechungen aus dem In- und Ausland. Selbst der Vorführer, der den Film im Kopierwerk betreut hat, präjudiziert diese Reaktionen: „Es gibt eine Menge kranker Leute auf dieser Welt – und die werden sich alle diesen Film ansehen.“⁷⁸⁹ Die Pathologisierung des kriminalhistorischen Täters und darauf folgend die des Filmmörders springt schließlich über auf den Zuschauer und Liebhaber sol-

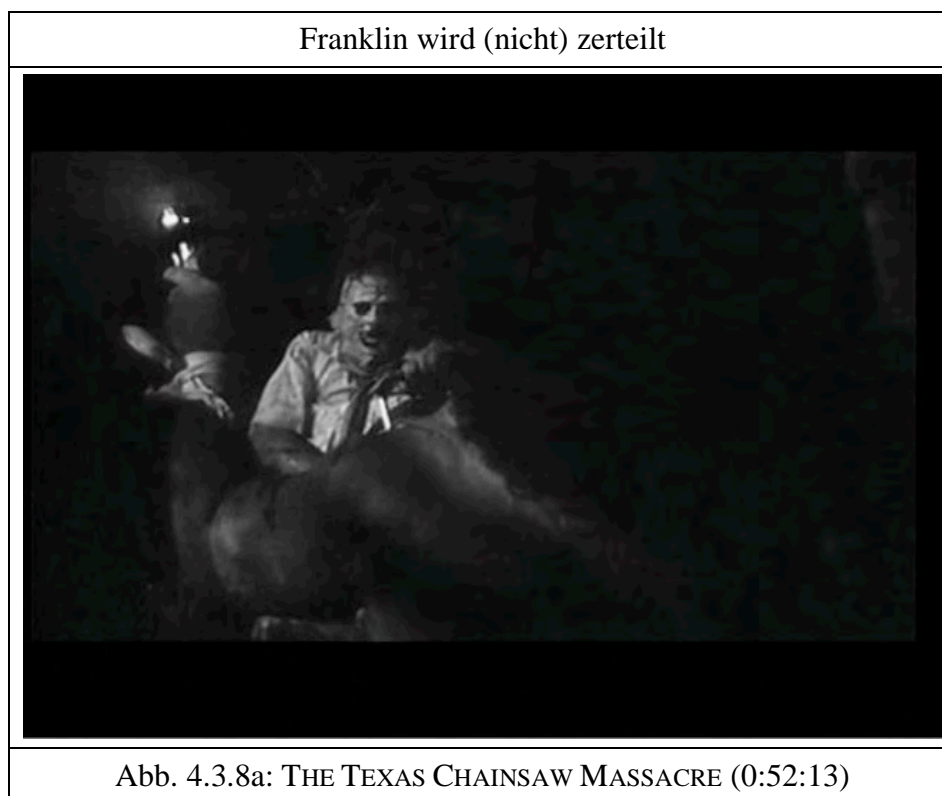
⁷⁸⁷ Schaefer 1999, S. 4f.

⁷⁸⁸ Alle Zitate: Hasenberg 1978, S. 11.

⁷⁸⁹ Zit. n. Giesen 1990, S. 307.

cher Filme wie *THE TEXAS CHAINSAW MASSACRE*. Mit der Zuschreibung „krankhaft“⁷⁹⁰ verhelfen sich die Kritiker des Films dazu, ihre Affektreaktionen in Worte zu fassen: Das Unbehagen, das sie während der Vorführung empfunden haben, wird abgespalten und umgedeutet: Derjenige, der Gefallen an diesem Unbehagen findet, muss zwangsläufig krankhaft (masochistisch) veranlagt sein.⁷⁹¹

Hasenbergs Verständnislosigkeit, dass „ein derart abstoßender Film freigegeben werden konnte“⁷⁹², wurde sieben Jahre später erhört, als die *Bundesprüfstelle für jugendgefährdende Schriften* *THE TEXAS CHAINSAW MASSACRE* einzog⁷⁹³. Der den Fall/Film betreuende Staatsanwalt Jovanic zeigt sich in seinem Beschlusstext ebenso affiziert wie Hasenberg, offenbart in seiner Begründung jedoch jene Problematik, die schon bei *PSYCHO* und *BLOOD FEAST* zum Tragen kam: Die Beurteilung und das schließliche Verbot des Films beruhen im Wesentlichen auf Beobachtungsfehlern. So will Jovanic in Hoopers Film „eine Vielzahl brutaler und grausamer Folterungs- und Tötungsszenen“⁷⁹⁴ beobachtet haben, obgleich man *on-screen* nur einen einzigen Mord zu sehen bekommt (0:52:11-0:52:30) und diesen auch nur in einer schnellen Schnittfolge, bei der das Mordopfer Franklin nur von hinten zu sehen ist, während es von vorn mit der Kettensäge attackiert, aber keineswegs „zerteilt“⁷⁹⁵ wird, wie der Staatsanwalt gesehen haben will (Abb. 4.3.8a):



⁷⁹⁰ Jovanic 1985, S. 12.

⁷⁹¹ Diese Zuschreibung hat nichts mit der von Stiglegger konstatierten seduktiven Zwiespaltenheit des Zuschauers während der Täter- und Opfer-Identifikation im Horrorfilm zu tun. (Vgl. Stiglegger 2006.)

⁷⁹² Hasenberg 1978, S. 11.

⁷⁹³ Laut Beschluss der 15. Strafkammer des Landgerichts München I vom 23. Dezember 1985 (Az 15 Qs 34/85). (Vgl. Jovanic 1985.)

⁷⁹⁴ Jovanic 1985, S. 12.

⁷⁹⁵ Jovanic 1985, S. 12. Ironischerweise ist die einzige Szene des Films, in der *on-screen* gezeigt wird, wie die Kettensäge einen menschlichen Körper verletzt, jene im Finale, in der sich der Mörder aus Versehen selbst ins Bein sägt. (1:20:30)

Ähnliche Beobachtungsfehler führen Jovanic schließlich zu der Einschätzung:

„Dieser triviale Film ist sicher kein Werk der Kunst⁷⁹⁶, so daß bereits aus diesem Grunde auf die Bedeutung des Kunstvorbehaltes [...] nicht eingegangen werden braucht. [...] Nach alledem stellt der [sic] Film ‚Ketten-Sägen-Massaker‘ weder eine Berichterstattung über Vorgänge des Zeitgeschehens oder der Geschichte dar [...] noch zielt er auf das kritische Bewußtsein des Betrachters ab. Er liefert auch keinen Denkanstoß hinsichtlich der Problematik der Ursachen von grausamer Gewalt, sondern versteht sich, wie bereits ausgeführt, als Horrorfilm, der von brutalen und geschmacklosen Szenenfolgen lebt.“⁷⁹⁷

Aber nicht nur feuilletonistische und juristische Abhandlungen über THE TEXAS CHAINSAW MASSACRE weisen eine Diskrepanz zwischen im Film dargestellten und mental ergänzten Szenen auf; selbst kulturwissenschaftliche Publikationen sind weder darüber⁷⁹⁸ noch über die affektive Wirkung der Bilder erhaben. So schreibt Angelica Schwab in ihrer Dissertation gleich zu Beginn des THE-TEXAS-CHAINSAW-MASSACRE-Kapitels: „Es fällt schwer über ein Werk, das mit seinen Bildern so vieles kaputt macht und nichts wieder heil, in wissenschaftlich sauberem Jargon zu reden.“⁷⁹⁹ Anhand der nachfolgenden, wertenden Zuschreibungen, die von „grausig“ über „abstoßend und ekelhaft“, „Geschmacklosigkeit“⁸⁰⁰ und „eine Zumutung für Augen, Ohren und Magen“⁸⁰¹ reichen, bestätigt die Autorin ihre Befürchtung.

Der Grund für diesen erschwerten rationalen Zugang zu THE TEXAS CHAINSAW MASSACRE mag in dessen bereits von Hasenberg moniertem „Deckmantel des Quasi-Dokumentarischen“ – also einer Authentisierung durch Dokumentarfilm-Stilistiken – liegen. Der Film beginnt mit einem Prätext, der die Authentizität des Geschehens behauptet:

„The film which you are about to see is an account of the tragedy which befell a group of five youths, in particular Sally Hardesty and her invalid brother, Franklin. It is all the more tragic in that they were young. But, had they lived very, very long lives, they could not have expected nor would they have wished to see as much of the mad and macabre as they were to see that day. For them an idyllic summer afternoon drive became a nightmare. The events of that day were to lead to the discovery of one of the most bizarre crimes in the annals of American history, The Texas Chain Saw Massacre.“
(0:00:13-0:00:57)

Doch schon hier vermischt sich (quasi) darstellender mit Ausdrucksstil, gehen Dokumentation und Fiktion stilistisch ineinander über. Den berichterstattenden Gestus behält THE TEXAS

⁷⁹⁶ Diese (zweifelsfrei schwer argumentierbare) normative Zuschreibung steht jedoch nicht im Widerspruch zur Musealisierung des Films, wie vor allem von Zensurgegnern immer wieder konstatiert wird. THE TEXAS CHAINSAW MASSACRE wurde im Januar 1976 vom New Yorker *Metropolitan Museum of Modern Art* erworben. Zwar wird immer wieder (Leimer/Wulf 1996, S. 229 oder Clover 1992, S. 22) behauptet, mit der Aufnahme des Films in die Filmsammlung des Museums sei dieser quasi als Kunstwerk geadelt worden, doch wird dabei vernachlässigt, dass das *MoMa* bestrebt ist, alle amerikanischen Filme zu archivieren, ohne dass dies eine bestimmte Kategorisierung darstellt – vielmehr drückt sich darin die Tatsache aus, dass *Film an sich* Kunst darstellt. Interessant ist dieser Widerspruch vor allem, weil er einen Kommentar-Diskurs zum Werk darstellt, der – ähnlich wie die *Exploitation*-Diskussion – das Für und Wider der Zensur abwägt.

⁷⁹⁷ Jovanic 1985, S. 13.

⁷⁹⁸ Wie schon in *PSYCHO* und *NACHTS, WENN DER TEUFEL KAM* liefert Angelica Schwab in ihrer Untersuchung hierfür passende Beispiele: So glaubt sie, die getarnten Autos (der vorherigen Opfer der Killerfamilie) gehören der Familie (vgl. Schwab 1998, S. 231), sieht, wie Kirk „sekundenschnell in seine Einzelteile zerlegt und in der Kühltruhe fürs Abendessen konserviert“ (Schwab 1998, S. 232) wird, obgleich man das Zerteilen wiederum gar nicht sieht und es Sally ist, die in die Kühltruhe gesperrt und als Gast zur Dinner-Party gezwungen wird, beschreibt, dass „Leatherface [...] im Laufe der Handlung mit seiner Höllenmaschine nacheinander die Körper von Pam, Jerry und Franklin“ (Schwab 1998, S. 235) zerteilt und orakelt, angesichts des Diesel-Stromgenerators hinter dem Haus der Mörderfamilie: „Ein amputierter, blutroter Motor produziert die unsäglichen Geräusche, ohne daß dadurch jedoch noch irgendetwas konkret angetrieben wird.“ (Schwab 1998, S. 231.)

⁷⁹⁹ Schwab 1998, S. 227.

⁸⁰⁰ Schwab 1998, S. 227f.

⁸⁰¹ Schwab 1998, S. 230.

CHAINSAW MASSACRE, anders als DERANGED, nicht bei, beschränkt ihn ausschließlich auf den Prolog und die darauf folgenden Sequenzen („beinahe dokumentarisch wahre Bilder“⁸⁰² einer Grabschändung mit einem Radiokommentar unterlegt) des Films. Was danach folgt, ist eine klar strukturierte Erzählung, die – da muss den Einschätzungen von Schwab⁸⁰³ und Jovanic⁸⁰⁴ widersprochen werden – strikt den Regeln des Genres Horrorfilm folgt.

Entscheidend für die Verwirrung über den Handlungsablauf und die Beobachtungsfehler dürften vielmehr abermals die sehr effektiven Gewaltszenen des Films gewesen sein. Vor allem finden sich in der Sekundärliteratur zu zwei Sequenzen häufig Beschreibungen, die mehr Informationen enthalten als die Szenen selbst: Die bereits geschilderte Ermordung Franklins (Abb. 4.3.8a) sowie jene Szene, in der Pam (Teri McMinn) von Leatherface gefangen und mit dem Rücken an einen Fleischerhaken gehängt wird. (Abb. 4.3.8b-e). Rezensent Ulrich von Berg spricht 1981 in einer ansonsten sehr differenzierten Kritik von der „extreme[n] Brutalität der Details (etwa das Mädchen am Haken)“⁸⁰⁵ und insinuiert dabei, man könne „Details“ sehen. Die Szenenfolge ist jedoch ausschließlich in halbnahen und nahen Einstellungen gedreht und zeigt zu keiner Zeit, wie der Haken den Körper der Figur berührt:

Szenenfolge: Pam wird an den Haken gehängt

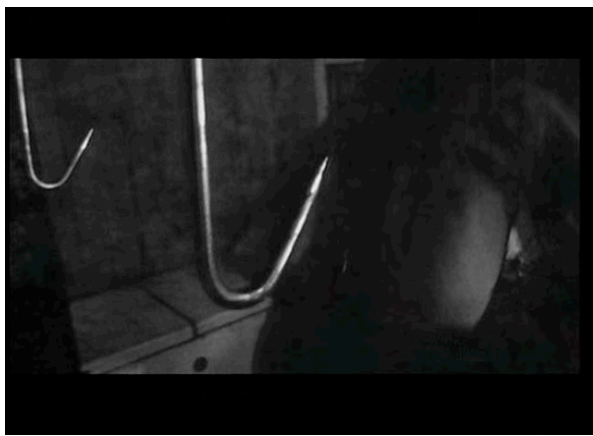


Abb. 4.3.8b: THE TEXAS CHAINSAW MASSACRE (0:39:29)



Abb. 4.3.8c: THE TEXAS CHAINSAW MASSACRE (0:39:30)

⁸⁰² Stresau 1987, S. 194.

⁸⁰³ Schwab spricht von „Unklare[n] Perspektiven, unzusammenhängende[n] Anschlüsse[n]“ (Schwab 1998, S. 230), „absolute[r] Negierung formaler und inhaltlicher Kohärenz“ (Schwab 1998, S. 235) sowie „visuellen und akustischen Lücken“ (Schwab 1998, S. 234).

⁸⁰⁴ „Die Rahmenhandlung [damit bezeichnet Janovic entgegen der einschlägigen Definition von Rahmenhandlung jene Handlung ‚um die Gewaltszenen herum‘, S. H.] dient ausschließlich dazu, nackte, effekthaschende und grausamste Gewalttätigkeiten darzustellen. Sie kann als Farce bezeichnet werden“ (Jovanic 1985, S. 13).

⁸⁰⁵ von Berg 1996, S. 135.



Abb. 4.3.8d: THE TEXAS CHAINSAW MASSACRE (0:39:31)



Abb. 4.3.8e: THE TEXAS CHAINSAW MASSACRE (0:39:36)

Leatherface-Darsteller Gunnar Hansen liefert eine mögliche Erklärung dafür, dass man hier mehr gesehen zu haben glaubt, als gezeigt wurde: „Das ist eine tolle Lektion in Filmemachen, denn die Szene ist nicht deshalb so entsetzlich, weil man sehen würde, wie der Haken sich einbohrt, sondern weil man ihre Reaktion dabei sieht, ihr schmerzverzerrtes Gesicht.“⁸⁰⁶ Sein Filmbruder Edwin Neal führt dies aus und berichtet darüber hinaus von einer regelrechten Tradition der Beobachtungsfehler in THE TEXAS CHAINSAW MASSACRE:

„Mit am gelungensten in CHAINSAW sind die Andeutungen. Ich habe schon viele Wetten gegen Leute gewonnen, die geschworen hätten, daß zu sehen ist, wie der Haken in das Mädchen eindringt. Man sieht das aber nicht. Man sieht, wie er sie am Haken absetzt, aber dann bringt der Kopf des Zuschauers das Bild zuende. Wenn man auch nur ein bißchen Vorstellungskraft hat, ist das unvermeidlich. Also wetten Leute mit mir, und sie wetten auch, daß man sieht, wie Paul Partain in seinem Rollstuhl miten durchgeschnitten wird. Aber man sieht nichts außer Leatherface.“⁸⁰⁷

Die ‚außerfilmischen Effekte‘, die diese Szenen für die Beteiligten nach sich zogen, überschritten zeitweilig die Harmlosigkeit von Wetten. So berichtet Gunnar Hansen, dass er wegen seiner Beteiligung am Film immer wieder Kritik und Angriffen ausgesetzt war:

„Wenn man bei so einem Film mitmacht, vor allem, wenn man als der Mörder zu sehen ist, wird man für viele Probleme der Gesellschaft verantwortlich gemacht. Vor einer Reihe von Jahren, vielleicht 1975 oder ’76, war ich in einem Kammerkonzert und in der Pause kam so eine feine Dame auf mich zu und sagte: ‚In New York wurden heute zwölf Menschen ermordet, und Sie sind schuld daran.‘“⁸⁰⁸

Die Befürchtungen des Staatsanwaltes Jovanic, dass die im Film dargestellte Gewalt ein Echo in der außerfilmischen Realität finden könnte, scheinen sich hierin augenscheinlich zu bewahrheiten – allerdings für den Darsteller, der zum Opfer der Zuschauer wird. Qrt Leimer und Frank Wulf berichten hingegen von einem Fall, bei dem „die Simulation eines Realen im Film wieder in Realität umgeschlagen“⁸⁰⁹ ist:

„In West Point/Kalifornien wurde der 39-jährige Leonard Lake verhaftet, nachdem in seinem Haus die Leichenreste von 22 Menschen, darunter eine fünfköpfige Familie gefunden wurden. Lake soll seine Opfer – man sagt zwischen 25 und 30 – zusammen mit seinem Freund Charles Ng gefoltert, ermordet

⁸⁰⁶ Siedow et al. 1996, S. 153.

⁸⁰⁷ Siedow et al. 1996, S. 154.

⁸⁰⁸ Siedow et al. 1996, S. 156. Eine ähnliche Übertragung von der Filmfigur auf ihren Darsteller hatte Gerüchten zufolge bereits bei ES GESCHAH AM HELLICHEN TAG stattgefunden. (Vgl. Kap. 4.2.9.)

⁸⁰⁹ Leimer/Wulf 1996, S. 230.

und mit einer Kettensäge zerschnitten haben. [...] Die Folterungen (ihr Kettensägenmassaker) haben diese beiden Mörder auf Video mitgeschnitten (eine Verdopplung realer Gewalt im Imaginären).⁸¹⁰

Dass sich Lake und Ng tatsächlich von THE TEXAS CHAINSAW MASSACRE zu ihren Taten inspirieren ließen, muss angesichts einer eingehenderen Beschäftigung mit dem Fall bezweifelt werden; bezeichnend ist jedoch, dass ein ‚einschlägiges Simulacrum‘, nämlich die Kettensäge, Wulf und Leimer zu dieser Annahme veranlasst hat, was die Nachhaltigkeit der Filmbilder unterstreicht.

Von den Bildwirkungen, speziell denen der gewaltdarstellenden Bilder aus THE TEXAS CHAINSAW MASSACRE berichten zahlreiche Autoren. Hier ist vor allem das Ende des Films, jene Sequenzen, in denen die Überlebende Sally den Torturen der Mörder-Familie ausgesetzt ist, erwähnenswert. Für Ulrich von Berg stellen sie den Höhepunkt des Darstellbaren und Erträglichen dar:

„THE TEXAS CHAINSAW MASSACRE thematisiert Gewalt nicht, sondern macht sie spürbar. Tobe Hooper analysiert nicht ihre Ursachen, sondern vermittelt die sinnliche Erfahrung, mit ihr zu kollidieren. [...] Die letzte halbe Stunde des Films sprengt die Grenzen des zum Zeitpunkt seiner Herstellung Zumutbaren. Dieser Overkill bewirkt, daß die Routine der Rezeption üblicher Gewaltdarstellung aufgebrochen und die Unterhaltungserwartung der Zuschauer zunichtegemacht wird.“⁸¹¹

Und tatsächlich kulminiert in jenen Sequenzen das, was man als den ‚Kern‘ des Films ausmachen könnte: Die Atmosphäre der Bedrohung verdichtet sich allein durch die Dunkelheit und Begrenzung des ‚Esszimmers‘, in dem die Situation angesiedelt ist, aufs Äußerste. Die Einstellungsgrößen beschränken sich hier auf Nah, Groß- und sogar Detail-Aufnahmen, was die (klastrophobische) Wirkung auf den Betrachter noch verstärkt.

Darüber hinaus kommt in diesen Sequenzen aber auch das *ideologische Konzept* des Films vollends zum Tragen. Anders als alle Serienmörderfilme zuvor, verweist THE TEXAS CHAINSAW MASSACRE nicht auf einen einzelnen oder in zufälliger Verbindung kooperierende (vgl. L'ASSASSIN) Serientäter – es ist vielmehr eine ‚ganze‘ Familie, die hier Jagd auf Menschen macht (welche sie hernach offenbar kannibalisiert). Diese Tatsache hat etliche Autoren dazu veranlasst, hierin eine Anspielung auf die so genannte ‚Manson-Familie‘ zu sehen, die ein Sinnbild für das Ende der Hippie-Ära Anfang der 1970er Jahre geworden ist.⁸¹²

‚Familienähnlichkeit‘ besitzt THE TEXAS CHAINSAW MASSACRE aber auch zu einem anderen, weniger konkreten Konzept: der von Freud beschriebenen Bruderhorde. Es findet sich eine erstaunliche Kongruenz zwischen der in *Totem und Tabu* und der bei Hooper skizzierten Familie und dem, was beide Familien tun: „Was wir als primitivste Organisation finden, was noch heute bei gewissen Stämmen in Kraft besteht, das sind Männerverbände, die aus gleichberechtigten Mitgliedern bestehen und den Einschränkungen des totemistischen Systems unterliegen.“⁸¹³

⁸¹⁰ Leimer/Wulf 1996, S. 230f. Näheres zum Fall Lake/Ng vgl. Murakami/Murakami 2001, S. 377-379 und Newton 2002, S. 224-228.

⁸¹¹ von Berg 1996, S. 136 und 138.

⁸¹² Vgl. von Berg 1981, S. 142 oder Fuchs 2002, S. 82. Charles Manson und seine ‚Family‘, eine Gruppe junger Leute, die sich Ende der 1960er Jahre in der Nähe von Los Angeles seiner Sekte angeschlossen hatten, begingen zwischen 1968 und 1969 zahlreiche teilweise rituelle Morde. Der Fall zog auf Grund der Popularität einiger Opfer (die schwangere Schauspielerinnen Sharon Tate gehörte zu ihnen) und der unverhohlenen Amoralität Mansons und seiner Jünger weite Kreise in der Öffentlichkeit. (Vgl. Newton 2002, S. 251-257.)

⁸¹³ Freud 1961b, S. 171.

Die „Bruderhorde“⁸¹⁴ (zwar ist ein Großvater und eine mumifizierte Großmutter aber weder eine Mutter und vor allem kein Vater in Hoopers Film zu sehen) in *THE TEXAS CHAINSAW MASSACRE* ähnelt in ihrer Zusammenstellung und ihrem Verhalten Freuds Männerverband in einigen Details. Die finale Folderszene kann schließlich sogar als deren Totem-Mahlzeit interpretiert werden: „Der Clan, der sein Totemtier bei feierlichem Anlasse auf grausame Art tötet und es roh verzehrt, Blut, Fleisch, Knochen; dabei sind die Stammesgenossen in die Ähnlichkeit des Totem verkleidet, imitieren es in seinen Lauten und Bewegungen.“⁸¹⁵

Nicht nur bekommt der Großvater im Verlauf der grausamen aber missglückenden rituellen Schlachtung Sallys Blut zu trinken, auch ließe sich die Frauengesicht-Maske *Leatherfaces*⁸¹⁶ und das von allen drei Brüdern imitierte Geschrei Sallys mit Freuds Darstellung analogisieren. Schlussendlich findet sich eine dritte Kongruenz, die über die Szene hinausweist: „Vielleicht hatte ein Kulturfortschritt, die Handhabung einer neuen Waffe, ihnen das Gefühl der Überlegenheit gegeben“, vermutet Freud. Die neue Waffe ist in *THE TEXAS CHAINSAW MASSACRE* aber keineswegs die Kettensäge, sondern es sind jene Bolzenschusspistolen, von denen Franklin und der Anhalter zu Beginn des Films sprechen (0:08:55-0:10:00 und 0:11:00-0:11:48), die in den Schlachthäusern die klassische Tötungswaffe, den Hammer, abgelöst hat.

Mit einem solchen Hammer, der im filmischen Diskurs zu einem Signifikant der ‚alten Methode‘ geworden ist, soll später auch Sally getötet werden. Franklin, der von der neuen, angeblich humaneren Methode der Bolzenschusspistole überzeugt ist, steht mit seiner Einstellung für eine ‚moderne Methode‘, nach deren Einführung viele Schlachter in Texas arbeitslos geworden sind – darunter auch die Mörder-Familie. Hooper inszeniert hier einen Zusammenstoß vormoderner (prä-technischer) und moderner (technischer) Gesellschaften – nicht ohne Grund verlegt er seine Filmhandlung ins texanische Hinterland.⁸¹⁷ In Analogie zu Freud schildert er die Mörder-Bruderhorde als im Übergang zu einer neuen – eben durch den Gebrauch der neuen Waffe definierten – Gesellschaft. Die so gesehen ‚konservativen‘ Brüder verhaften jedoch im vormodernen Zustand: Sie beharren auf ihr System. Hans Schmid schlussfolgert diesbezüglich:

„In Texas hatte der Staat versagt (die Metzger waren arbeitslos), und die Amüsierwilligen mußten sich selbst um ihr Barbecue kümmern. Wen wundert es, daß sie dabei in archaische Zeiten zurückfielen und sich der kannibalischen Ursprünge erinnerten?“⁸¹⁸

Die Diskrepanz zwischen den Archaischen und den Amüsierwilligen schlägt sich auf einer weiteren Ebene des Films nieder: *THE TEXAS CHAINSAW MASSACRE* inszeniert das Versagen von Kommunikation und Hermeneutik als zentralen Konflikt zwischen der vormodernen und

⁸¹⁴ Dass es sich bei *Leatherface*, dem Anhalter und dem Koch um Brüder handelt, vermuten etliche Autoren. (Vgl. Kuschke 2005, S. 47, McCarty 1993, S. 136, Leimer/Wulf 1996, S. 249, Fuchs 2002, S. 82, Clover 1992, S. 27.)

⁸¹⁵ Freud 1961b, S. 169.

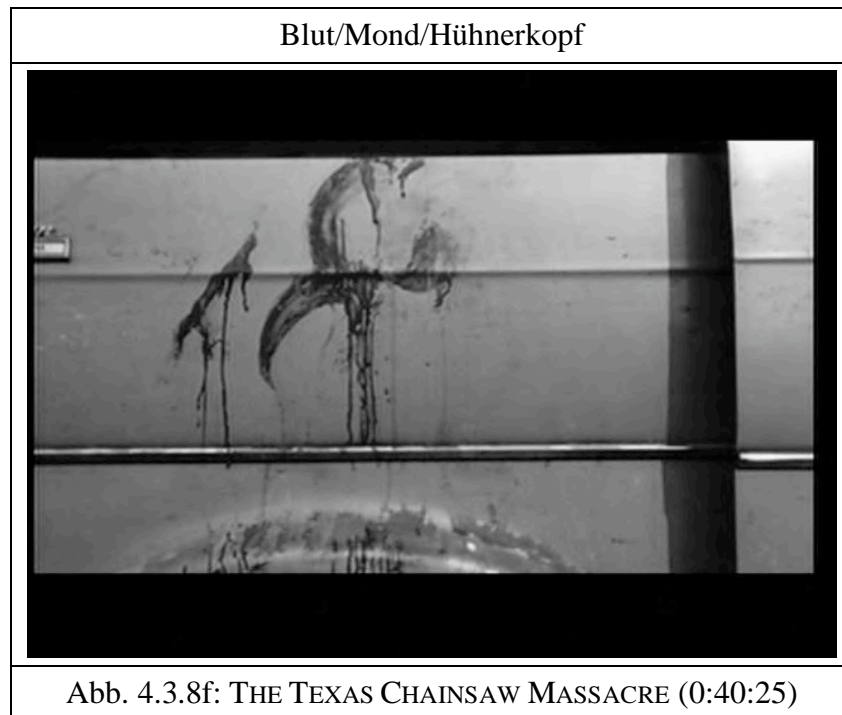
⁸¹⁶ In der Dinner-Szene trägt Gunnar Hansen eine andere Gesichtshaut-Maske als in den Szenen zuvor. Der Schauspieler erinnert sich: „*Leatherface* hat drei Gesichter. Für die Szene beim Abendessen setzte er das auf, was wir das ‚*Pretty Woman-Gesicht*‘ nannten. Ich glaube, der Gedanke war, daß er sich schön zurechtgemacht hatte, weil das eine große Dinner Party werden sollte. Deshalb zeigte er sich von seiner schönsten Seite [...]. In dieser furchtbar langen Szene beim Abendessen, wenn sie kurz davor sind, Sally zu töten, stand *Leatherface* auf und ging in das Nebenzimmer, um Make-up aufzulegen. Das wurde später rausgeschnitten. [...] Der Gedanke war, daß *Leatherface* im Grunde das Wesen der Maske annimmt, die er gerade trägt.“ (Siedow et al. 1996, S. 152ff.)

⁸¹⁷ Auch Meteling sieht einen zentralen Konflikt in diesem „sehr spezifischen Fall industrieller Revolution“. (Meteling 2005, S. 47.)

⁸¹⁸ Schmid 1996b, S. 223.

modernen Gruppe: „Beide, Opfer wie Täter, stecken in demselben Dilemma, dass ihre Kommunikation untereinander und gegeneinander beständig scheitert, da ihre Inhalte, nicht deren Organisation sich nicht synchronisieren lassen“⁸¹⁹, schreibt Kuschke.

Diese Asynchronität setzt bereits damit ein, dass Pam den Versuch unternimmt, das Ergebnis der Reise aus einem Leitfaden für Astrologie vorherzusehen. Doch derart konventionalisierte Zeichensysteme vermögen die Komplexität der Gefahren nur unzureichend anzukündigen. Der Wille etwa, das vom Anhalter an den Bus geschmierte Blut als Zeichen zu verstehen und zu deuten, macht die Brisanz des hermeneutischen Versagens deutlich (Abb. 4.3.8f):



Mehr als einmal (0:23:00 und 0:40:25) fragen sich die Reisenden, ob und was dieses Zeichen ‚bedeute‘. Wulf und Leimer sehen darin einen „Hühnerkopf“⁸²⁰, für Brottman ist es ein „lunar style symbol“⁸²¹. Zutreffend sind beide Lesarten innerhalb des jeweiligen Lektüreprozesses: Während Wulf/Leimer eine grob an der poststrukturalistischen Psychoanalyse Lacans orientierte Lektüre des Films anstellen, in der das Huhn als Motiv eine Spur durch den Alptraum darstellt, steht das Mond-Zeichen für Brottman als zentraler Signifikant in einer strukturalistischen Märchen- und Mythen-orientierten Interpretation. So plausibel beide Lesarten sind, stellen sie doch vor allem eine Verdopplung der Bemühung der Reisenden und einen Beleg von Sallys Aussage dar: „Everything means something, I guess.“ (0:42:45)

Tobe Hoopers THE TEXAS CHAINSAW MASSACRE bebildert in vielfacher Hinsicht einen Generationswechsel – sowohl im Diskurs, der *im Film* geführt wird als auch im Diskurs der *über den Film* geführt wird. Er bildet das Bindeglied zwischen Serienmörder- und *Slasher*-Film, tradiert Motive des einen, inauguriert Motive des anderen. Darüber hinaus ist er – das zeigt sich nicht zuletzt an den drei Sequels, dem Remake und dem Prequel, die ihm folgten – ein

⁸¹⁹ Kuschke 2005, S. 158.

⁸²⁰ Leimer/Wulf 1996, S. 257.

⁸²¹ Brottman 1998, S. 115.

zentrales Werk des Serienmörderfilms bis heute, ein gleichermaßen erfolgreicher wie verabscheuter Film: In zahlreichen Ländern mit erheblicher Verspätung erschienen (Australien 1980) und teilweise, wie in Deutschland, immer noch verboten.

4.3.9 Annäherung und Entfernung: ANGST (Österreich 1983, Gerald Kargl)

Durch das Auftauchen des *Slasher*-Films, initiiert durch Hoopers THE TEXAS CHAINSAW MASSACRE und zu seiner stilistischen Reinform geführt durch John Carpenters HALLOWEEN (USA 1978) erfährt der Serienmörderfilm erstmals nach der *schwarzen Serie* wieder eine Popularisierung, die stilbildende Ästhetiken (re)produziert. In Europa ist es vor allem Italien, wo in diesem Zeitraum etliche *Slasher*-Filme entstehen, die nahtlos an das dort um 1963 durch die Filme Mario Bavas etablierte *Giallo*-Subgenre anknüpfen. Bereits im *Giallo* spielt der Serienmörder eine Rolle – etwa in Filmen wie Dario Argentos L'UCCELLO DALLE PIUME DI CRISTALLO (1970), PROFONDO ROSSO (1975) oder Luigi Cozzis L'ASSASSINO È COSTRETTO AD UCCIDERE ANCORA (1975).⁸²² Serienmörderfilme in Europa entstehen gemäß den Trendvorgaben aus den USA zwischen 1978 und 1990 also vornehmlich im Stile der *Slasher*-Filme. Dennoch – das haben bereits LE VAMPIRE DE DUSSELDORF und FRENZY gezeigt – werden auch Stiltraditionen des klassischen Serienmörderfilms gepflegt und dessen Diskurse weitergeführt.

Ein Beitrag, der sich beider Stilistiken bedient und der als Ausnahmefilm in vielerlei Hinsicht gilt, entstand 1983 in Österreich. Der ehemalige Zeitungsherausgeber und *Filmtage*-Festival-Organisator Gerald Kargl drehte den mit 6 Millionen Schilling vollständig selbstfinanzierten Film ANGST. „Angst ist der erste österreichische Spielfilm, der auf unkonventionelle Weise sich mit dem Psychogramm eines Gewalttäters auseinandersetzt“⁸²³, schreibt ein Kritiker. Auffällig ist, dass in den zeitgenössischen Texten zu ANGST häufig die herausragende Bedeutung des Films für das österreichische Kino hervorgehoben wird⁸²⁴, während eine dezidierte Auseinandersetzung mit dessen Sujet selbst nur selten stattfindet.

Rudolf John vom Wiener *Kurier* reagiert zuvorderst affektiert auf die im Film dargestellte Gewalt: Ihn „peinigt“ der Film mit seinem „unappetitlichem Überrealismus“. ANGST sei ein „blutrünstiges Schlachtfest“⁸²⁵, obgleich er nur eine Szene enthält, in der Blut fließt (im Gegensatz zu den Horrorfilmen dieser Zeit ist er damit überaus zurückhaltend). Ebenso bemängelt der Kritiker der *Wochenpresse* „effekthaschende Oberflächlichkeit“ in ANGST, wirft dem Film gar vor „[m]it pseudo-psychologischer Tarnung“ „spekulative[]“⁸²⁶ Interessen zu verfolgen. Diese Verrisse (Der *Wochenpresse*-Autor betitelt seine Kritik treffend als „Der Anti-Tip“) stehen im Widerspruch zur Wertschätzung des Films für die österreichische Kinolandschaft. Obgleich Kargl mit ANGST „den formal schönsten österreichischen Film des Jahres“ veröffentlicht haben soll, war der Film auch ein „Skandal in Wiener Kinos. Kurz nach seiner

⁸²² Zur Definition, Geschichte und Ästhetik des *Giallo*-Films vgl. Needham 2003 und Keßler 1997, S. 69-97.

⁸²³ N. N. 1983a, S. 31.

⁸²⁴ Besonders typisch hierfür ist die Kritik in der Wiener Tageszeitung *Die Presse*, in der der Autor sogar ausschließlich auf diesen Aspekt zu sprechen kommt – angesichts der Bedeutung, die Filmkritiken für den Leser erfüllen (sollen), ein schon fast mutiges Verschweigen (vgl. Manola 1983) und in der *Kronen-Zeitung* schreibt der Rezensent, ANGST sei „ein atemberaubender österreichischer Film [...] einer der ungewöhnlichsten Filme des Jahres“ (N. N. 1983b) – ebenfalls ohne näher auf dessen Ästhetiken einzugehen.

⁸²⁵ John 1983, S. 21.

⁸²⁶ Ms 1983, S. 34.

Uraufführung verschwand er vom Spielplan und wurde in ein Vorstadtkino verbannt.⁸²⁷
Kargls Film war bis vor Kurzem fast vollständig von der Bildfläche verschwunden.⁸²⁸

Diese Diskrepanz zwischen Ästhetik und Rezeption einerseits und das seltsame Verdrängen des Sujets zu Gunsten einer Kritik an der Darstellung andererseits könnte darin begründet liegen, dass *ANGST* einen kriminalhistorisch sehr naheliegenden Fall in seiner Erzählung aufgreift und diesen auf ungewöhnliche Weise ästhetisiert: Kargls Film „ist nichts anderes als ein grausliches Spiel mit der Wirklichkeit des Massenmörders Werner Kniesek aus St. Pölten.“⁸²⁹ *ANGST* erzählt die Geschichte des seit 1973 in der oberösterreichischen Haftanstalt Garsten wegen mehrfachen Mordversuchs einsitzenden Kniesek. Dieser hatte seine Mutter und später eine ältere Frau überfallen und „aus reiner Lust am Töten“⁸³⁰, wie er später zugibt, zu ermorden versucht, was ihm im zweiten Fall schließlich gelang. 1980 erhält Kniesek Hafturlaub, um sich eine Arbeit zu suchen, weil er kurze Zeit später ganz aus dem Gefängnis entlassen werden soll. Er fährt jedoch ins niederösterreichische St. Pölten, wo er in ein Haus eindringt und dort eine alte Frau, ihren behinderten Sohn und die jugendliche Tochter umbringt. Geleitet ist er dabei abermals von reiner Lust am Quälen und Töten, die sogar so weit geht, dass er der herzkranken Mutter ihre Medizin verabreicht, „damit sie die Todesqualen besser erleben konnte.“⁸³¹

Der Fall Kniesek hat ungewöhnlich heftige Dispute zur Folge gehabt. „During this period of public outrage, the possibility of death penalty in Austria was discussed more seriously than ever“⁸³², schreiben Felix/Stiglegger, und tatsächlich ziehen sich Debatten über die (Un)Fähigkeit des österreichischen Justiz-Systems nicht nur bis in den niederösterreichischen Landtag⁸³³, sondern finden sich selbst in deutschen Fach-Zeitschriften. In zwei Artikeln greift die Zeitschrift *Kriminalistik* 1980 den Fall auf und stellt fest:

„Die Öffentlichkeit fragt sich nun mit Recht, wie ist es möglich, daß geistig abnorme Rechtsbrecher ohne besondere Sicherheitsvorkehrungen auf die Menschheit losgelassen werden? Hat die Justiz eine ihrer Aufgaben, den Schutz der Allgemeinheit vor gefährlichen Straftätern, völlig aufgegeben? Verlagert sich die Rechtssprechung langsam vom Richter zum Psychiater? Warum verhindern Gefängnispsychiater nicht die Entlassung von abnormen Tätern? Durch findige Reporter wurde sogar festgestellt, daß der Fall Kniesek nur das letzte Glied einer langen Reihe ist. In den letzten 18 Monaten wur-

⁸²⁷ N. N. 1984, S. 14.

⁸²⁸ *ANGST* existierte bis zur deutschen DVD-Veröffentlichung am 1. Dezember 2005 nur als französische Videokassette unter dem Titel *SCHIZOPHRENIA*, synchronisiert und mit einem Prolog versehen, der in der DVD-Version nicht mehr enthalten ist. Regisseur Kargl äußert sich in einem Interview zur Rezeptionssituation des Films wie folgt: „The film was discussed in Austria in the context of the early video-violence-debate. But it got its cinema release without cuts. In France it was available as a VHS-tape called *SCHIZOPHRENIA* and became a cult movie. In Britain and Germany some labels were interested but it would have been banned for violent content. Therefore it never came out there... In the USA the film was rated XXX, which marked it as ‚pornographical‘, therefore the distributor stepped back.“ (Gerald Kargl zit. n. Stiglegger 2003.)

⁸²⁹ Fritsch 1983, S. 73.

⁸³⁰ Werner Kniesek zit. n. Fuchs 1995, S. 154.

⁸³¹ Werner Kniesek zit. n. Fuchs 1995, S. 154.

⁸³² Stiglegger/Felix 2003, S. 176.

⁸³³ In einer Sitzung des niederösterreichischen Landtags vom 2. Dezember 1980, greift der Abgeordnete Gruber den Kniesek-Fall auf und nimmt die Strafrechtsreform von 1975 in Schutz. Nach ihr verbleiben gemeingefährliche Straftäter auch nach Verbüßung ihrer Freiheitsstrafe so lange in Haft, bis zweifelsfrei bestätigt ist, dass sie keine Gefahr für die Gesellschaft darstellen. Kniesek ist allerdings vor Inkrafttreten der Reform, 1973, ins Gefängnis gekommen. Der Disput, der sich an dieser Tatsache entzündet hat, war nun, inwiefern solch ein Gesetz rückwirkend hätte angewendet werden müssen oder ob es nicht eine Übergangsregelung für Inhaftierte, die vor Inkrafttreten inhaftiert wurden, hätte geben müssen. (Vgl. Gruber 1980.)

den 9 Morde von Tätern begangen, die auf Gefängnisurlaub waren oder wegen guter Führung vorzeitig aus der Haft entlassen wurden.“⁸³⁴

Richard Benda bemängelt darüber hinaus, dass es „verwunderlich [ist], daß der bereits erwähnte Helmut [sic!] Kniesek trotz 7jähriger Haft keinem Psychiater vorgeführt wurde, wenn man bedenkt, daß in der Haftanstalt Garsten, Oberösterreich, wo Kniesek einsaß, für 800 Gefangene nur ein Psychiater tätig ist.“ Die damalige österreichische Oppositionspartei ÖVP geht mit dieser Kritik d'accord:

„Die tragische Bluttat eines offensichtlich geistig abnormen Rechtsbrechers in St. Pölten, bei der auf schreckliche Weise drei Menschen ihr Leben lassen mußten, wäre vermeidbar gewesen, wenn das Justizministerium seine geplante Arbeitsgruppe zur Untersuchung derartiger Fälle nicht erst eine Woche nach dem Ereignis, sondern bereits mit Inkrafttreten des neuen Strafgesetzbuches im Jahre 1975 ins Leben gerufen hätte“⁸³⁵.

Kargl greift mit seinem Film seinerzeit also in einen hochaktuellen und gleichermaßen brisanten politischen Diskurs ein⁸³⁶ und leistet mit *ANGST* seinen Beitrag dazu. Seine neutrale, intellektuell eher distanzierte Herangehensweise an den Kniesek-Fall mag neben der Ästhetik des Films zusätzlich provoziert haben. Das Presseheft zu *ANGST* spricht jedoch noch deutlichere Worte zum Phänomen Serienmord:

„Der Film handelt von einem Sadisten, der Menschen getötet hat. Solche Ereignisse passieren selten. Und wenn, dann füllen sie eine offensichtliche Lücke in den Medien. ‚Bestien‘ werden immer rasch berühmt. [...] Und es ist nicht die Sensation allein. Es wird etwas angerührt, das viel tiefer geht. [...] ‚Her mit der Todesstrafe‘, ‚Unter'm Hitler hätt's...‘, ‚Aufhängen‘, ‚Kastrieren‘ ... Die Volksjustiz reagiert sehr sadistisch. Gegenangriff ist die Antwort auf die Bedrohung von Sicherheit und Ordnung. Psychologisch betrachtet, hat der Lustmörder eigene (verbotene) Triebe angesprochen und aufgerührt. Deshalb üben Sexualverbrechen eine solche Faszination aus. Je wilder der Ruf nach Bestrafung des ‚Unmenschen‘, desto stärker das Bedürfnis nach Bestrafung der eigenen, heimlichen, verbotenen Wünsche. Seit Freud wissen wir um den Mechanismus der Projektion. Die Strafe ist nicht nur für den Täter gedacht, sondern auch für die eigene unbewältigte Phantasie. Und wer hat die nicht. [...] Sexualmorde schaffen ein Ventil. Und deshalb bleibt uns Jack the Ripper lebhafter in Erinnerung als Rudolf Höss mit seinen Greueltaten in Auschwitz. Und deshalb sind die Medien ihren ‚Bestien‘ dankbar, daß es sie gibt. Die Gesellschaft braucht den Lustmörder.“⁸³⁷

Der Text, der vermutlich von Kargl selbst verfasst wurde, greift nicht nur den Topos des *Jedermann* auf, indem er konstatiert, etwas von dem, was der Mörder ‚freilässt‘, sei in jedem gefangen; auch betont er die besondere Diskursivität von Serienmorden, die dazu geeignet sind, ein Politikum zu werden. Der Fall Kniesek hat dies deutlich vorgeführt und Kargls Film operiert mit diesem Politikum, ja scheint es, wie der Presstext suggeriert, sogar reißerisch zur PR zu adaptieren.

⁸³⁴ Benda 1980, S. 399.

⁸³⁵ ÖVP-Sicherheits Sprecher Dr. Lichal zit. n. hl. 1980, S. 226.

⁸³⁶ Besonders delikat ist die Debatte angesichts der österreichischen Nationalratswahlen von 1983. Bis dahin regierte die SPÖ allein, verlor dann aber vier Mandate an die ÖVP und musste bis 1986 zusammen mit der FPÖ regieren. 1987 gelang es jedoch der ÖVP an die Regierung zu kommen – in großer Koalition mit der SPÖ. Vor dem Hintergrund muss jede Parteilichkeit – selbst in Detailfragen wie dem Kniesek-Fall – wie ein Bekenntnis zur einen oder zur anderen Richtung angemutet haben.

⁸³⁷ Kargl 1983. Pressehefte werden zur Information an Journalisten ausgegeben und enthalten neben vollständigem Stab, Inhaltsangaben und Produktionshintergründen oft kleinere Essays zum betreffenden Film oder seinem Sujet – zumeist jedoch ohne Autorkennzeichnung. Im vorliegenden Fall kann aber – auf Grund der autonomen Produktionsweise Gerald Kargls und des Tenors der Texte – davon ausgegangen werden, dass der Regisseur selbst der Autor des Presseheftes ist.

In der Urfassung von *ANGST*⁸³⁸ tauchen etliche Aspekte der Täterbiografie Knieseks auf. Kargl entscheidet sich jedoch später, einen Prolog von 7:33 Minuten zu entfernen, in welchem quasi-dokumentarisch die Vorgeschichte der im Film schließlich aspektierten Tat, die Verhaftung des Täters, seine Biografie und einige andere Details aus der kriminalistischen Ermittlung gegen ihn vorgeführt werden.⁸³⁹ Anstelle dessen beginnt die DVD-Fassung nun mit dem Prätext: „Dieser Film basiert auf einer wahren Begebenheit.“ (DF 0:00:25)

Dennoch erweist sich auch diese Fassung, wie sich zeigen wird, als konsequent für den im Film geführten Diskurs von *Annäherung und Entfernung*. Der Vollständigkeit halber soll der entfernte Prolog hier jedoch skizziert werden, weil er markante Ästhetiken der Authentisierung vorführt und eine Eigenart des Films – die Inkorporation des Peter-Kürten-Falls – bildlich vor Augen führt.



Der Prolog beginnt mit einer Sequenz, die die Hauptfigur zeigt, wie sie auf der Suche nach Opfern durch eine Straße eilt. An einem Haus angekommen, klopft der Täter und eröffnet auf eine die Tür öffnende Frau das Pistolenfeuer. Diese Sequenz ist in der für den Film typischen *First-person-Objektive*⁸⁴⁰ (Abb. 4.3.9a+b) gefilmt (FF: 0:00:00-0:02:00). Im Anschluss daran liefert der Prolog eine Dokumentation über den Täter (FF: 0:02:00-0:04:11), zeigt *Mugshots*, Fingerabdrücke, seine Mord-Ausrüstung, weitere Polizeifotos und folgenden Geständnisbrief:

„Sehr geehrter Herr Doktor! Ich kann nicht sagen, warum ich in dieses Haus gegangen bin. Ich weiß nicht, warum ich zu dieser Frau gesagt habe: Ich schiesse jetzt. Ich habe keinen Plan gehabt und auch

⁸³⁸ Filmbeläge aus dieser ungekürzten französischsprachigen Fassung kennzeichne ich im Folgenden mit „FF“ (französische Fassung), solche von der gekürzten deutschen DVD mit „DF“ (deutsche Fassung).

⁸³⁹ Der Regisseur hat diesen Prolog für die deutsche DVD-Veröffentlichung entfernen lassen, da er schon bei Drehbeginn eigentlich nicht geplant und nur durch die Verleihfirma angeregt gewesen ist, damit *ANGST* Kinofilm-Länge erreicht. Gerald Kargl äußert sich diesbezüglich in einer E-Mail an mich und ergänzt, dass der Prolog auf der angekündigten US-amerikanischen DVD-Fassung als *Deleted Scene* wieder enthalten sein wird. (Vgl. Kargl 2006.)

⁸⁴⁰ Aus Ermangelung einer technischen Bezeichnung für das von Kargl und seinem Kameramann Zbigniew Rybczynski eigens für *ANGST* entwickelte Aufnahmeverfahren verwende ich im Folgenden „First-person-Objektive“, weil diese Bild-Ästhetik die Erzählposition des Films verdoppelt. Pressefotografien (Abb. 4.3.9a+b) zum Film zeigen die Besonderheit des Verfahrens, das Kargl wie folgt erläutert: „The camera was fixed on a ring which loosely swung around the actor. This produced the effect of him always staying in focus, isolating him from his surroundings.“ (Gerald Kargl zit. n. Stiglegger 2003.) „First-person-Objektiven“ finden sich neben der o. g. Szene hauptsächlich in der ersten Hälfte des Films: DF 0:04:45-0:04:51, DF 0:11:20-0:11:46 (mit Unterbrechungen), DF 0:20:16-0:21:28, DF 0:26:31-0:27:16 (mit Unterbrechungen), DF 0:34:05-0:34:32 (mit Unterbrechungen), DF 0:51:22-0:51:50 (hier aus der Perspektive des ermordeten Sohns, mit dem der Täter sich, wie sich unten zeigen wird, zeitweilig identifiziert – ansonsten alle aus Täterperspektive).

kein Motiv. Was die Zeitungen schreiben, stimmt nicht. Ich hatte nur das Gefühl das [sic] etwas passieren muß. Was ich gemacht habe, tut mir leid, ich weiß das [sic] etwas mit mir nicht in Ordnung ist. Ich bitte das [sic] Sie und das Gericht mir helfen werden. Danke vielmals Herr Doktor.“ (0:02:49-0:03:16)

Der Geständnisbrief wird – Längs Film M – EINE STADT SUCHT EINEN MÖRDER hatte dieses Motiv eingeführt – einer Schriftanalyse unterzogen, welche nahtlos übergeht in eine Biografie des Täters, die Beleuchtung seiner problematischen Kindheit und den Angriff auf seine Mutter (FF: 0:04:11-0:07:33). Als Bildbeleg für die Messer-Verletzungen der Mutter wird hier eine Referenz an den Fall des Düsseldorfer Serienmörders Peter Kürten vorgeführt. (Abb. 4.3.9c)



Obgleich bereits hier eine Pathologisierung des Täters stattfindet, endet ANGST wie andere moderne Serienmörderfilme mit einem (aus dem Off vorgetragenen) „Auszug aus dem psychiatrischen Gutachten“, welches attestiert: „Eine Geisteskrankheit liegt jedoch nicht vor.“ (DF: 1:13:38) Der dritte Teil des Prologs endet mit einem Film, der eine Prostituierte zeigt, die sich sadomasochistischen Praktiken hingibt. Unterlegt sind die Bilder mit dem Off-Kommentar eines Sachverständigen, der die Frau als eines der überlebenden Opfer des Mörders darstellt.

In Aufbau, Darstellungsweisen und vor allem der Menge an angeführten Details unterscheidet sich der Prolog deutlich vom Rest des Films. In diesem ‚Stilbruch‘ könnte ein Grund für die Kürzung gelegen haben. Daneben führt die Menge an hier verwandten Authentizitätssignalen und -strategien dazu, dass ANGST leicht als quasidokumentarisch aufgefasst werden könnte – eine Zuschreibung, die der Rest des Films kaum erfüllt oder zu erfüllen versucht.

Die DVD-Fassung setzt mit dem Tag der Entlassung des unbenannten Mörders in den Hafturlaub ein. Erzählzeit und erzählte Zeit fallen im Folgenden nun beinahe zusammen. Markant ist eine Raffung, gekennzeichnet durch mehrere minimale Jump-Cuts während der Täter sich

⁸⁴¹ Diese Abbildung zeigt die Skizze eines der Opfer Peter Kürtens und findet sich in Karl Bergs Kürten-Monografie. (Vgl. Berg 2004, S. 98.)

ankleidet (DF 0:03:32-0:03:47), die auf Grund ihrer Auffälligkeit die Aufmerksamkeit des Betrachters von der Ton- auf die Bildebene umlenkt.⁸⁴² Die Sprecher-Stimme des ‚Täters‘ (hierzu weiter unten mehr), die schon zuvor und während des gesamten Films aus dem Off erklingt, variiert genau in dieser Sequenz ein Peter-Kürten-Zitat:

„Aus bloßer Freude am Bösen wird keiner zum Verbrecher, es ist immer ein gewisses Etwas, was hinzukommt, ohne sein eigenes Verschulden.“⁸⁴³

In ANGST findet sich die Aussage in leicht geänderter Form:

„Nur, aus bloßer Freude allein hab’ ich nie ein Verbrechen begangen. Es war immer ein gewisses Etwas, das hinzugekommen ist.“ (DF 0:03:32-0:03:47)

Die Verschränkung der Fälle Kniesek und Kürten begründet der Autor nicht nur damit, dass Detailinformationen über Werner Kniesek zur Produktionszeit des Films nicht frei verfügbar gewesen sind, sondern auch mit Parallelen zwischen dem Verhalten der beiden Serienmörder (etwa während eines Ausbruchversuchs von Kniesek im Jahre 1983) und „weil das Thema über die Person Kniesek hinaus geht (gehen soll).“⁸⁴⁴

Dass der Fall Kniesek für die österreichische Rechtsgeschichte ebenso bedeutsam gewesen sei „as the Fritz Haarmann and Peter Kürten trials in Germany“⁸⁴⁵, wie Marcus Stiglegger und Jürgen Felix konstatieren, bestätigt die Agenda des Regisseurs: Die kontinuierlich hohe Diskursivität gerade des Kürten-Falls (durch die Literatur- und Filmgeschichte bedingt) dürfte einen wichtigen Beitrag zur ‚Wiedererkennbarkeit‘ von Serienmörder-Stereotypen leisten und auch im vorliegenden Fall/Film unangenehme Assoziationen des Publikums gestützt haben.

Darüber hinaus spielt ANGST auf diese Weise mit seiner Authentizität, gerät (was auch durch die Bild- und Ton-Ästhetik unterstützt wird) zu einem Experiment – ein Experiment, das einerseits die Grenzen des Darstellbaren auslotet (*Variety* nennt den Film „a psychological blood and gore feature“⁸⁴⁶ und meint damit die Ermordung der jungen Frau⁸⁴⁷). Andererseits fördern die Ästhetiken, allem voran der Off-Kommentar und die „tobsüchtige“⁸⁴⁸ Kameraarbeit eine *Distanzierung* des Publikums vom Geschehen auf der Leinwand; dies wird auch von der Sekundärliteratur zu ANGST konstatiert:

„Wo keinerlei dramaturgisch aufgebaute Geschichte erzählt wird, wo es keine Handlungswendungen oder spannungsgeladenen Dialoge gibt, reduziert sich auch die Involviertheit des Zuschauers“⁸⁴⁹, schreibt Christian Fuchs und Felix/Stiglegger pflichten ihm bei: Kargl „tried to develop directing methods marked by intellectual distance.“⁸⁵⁰ Die intellektuelle Distanz der Filmemacher korrespondiert mit einer distanzierten Haltung des Publikums: Neben Fuchs

⁸⁴² Außer dieser diegetisch unbegründeten Raffung wird es nur noch ein einziges Mal einen Zeitsprung in der Erzählung geben: Nachdem der Täter die Familie ermordet und sich am Leichnam der jungen Frau vergangen hat, erwacht er nach einem Cut am nächsten Morgen. (DF 0:45:53)

⁸⁴³ Lenk/Kaever 1974, S. 342

⁸⁴⁴ Kargl 2006.

⁸⁴⁵ Stiglegger/Felix 2003, S. 175.

⁸⁴⁶ „It is also so soaked in blood and violence that it unavoidably will make a hardened shocker audience wonder what on earth is the matter with this guy – and not the protagonist, the filmmaker.“ (Kell. 1984, S. 12.)

⁸⁴⁷ Vgl. DF 0:43:40-0:44:36, eine blutrünstige *Splatter*-Szene, die in der DVD-Fassung durch Abdunkelung in ihrer Drastik etwas entschärft wurde (vgl. FF 0:51:15-0:52:09).

⁸⁴⁸ Manola 1983, S. 5.

⁸⁴⁹ Fuchs 1995, S. 155.

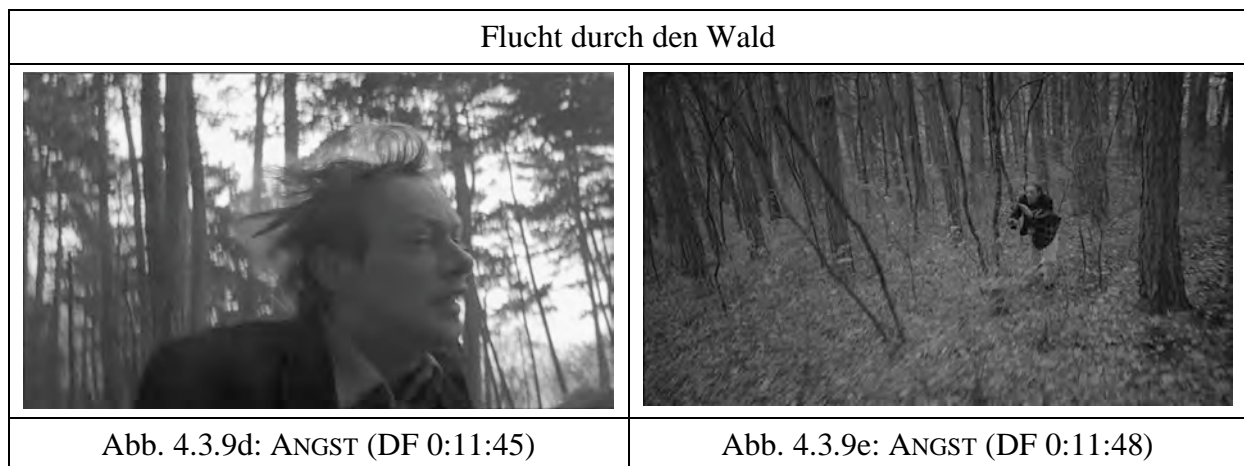
⁸⁵⁰ Stiglegger/Felix 2003, S. 178.

stellt auch Franz Manola in seiner Filmkritik fest: „so gut wie keine Dialoge, eine verfremdete Geräuschkulisse und elektronische Sphärenmusik distanzieren uns vom blutigen Geschehen.“⁸⁵¹

Und trotz dieser distanzierten und distanzierenden Erzählweise des Films übt ANGST doch eine kaum zu verleugnende, beinahe soghafte Kraft auf den Betrachter aus, indem er den Zuschauer dicht an das Geschehen heranholt – vor allem durch die *First-Person*-Kamera „nimmt der Zuschauer das Geschehen aus unmittelbarer Nähe wahr und übernimmt die Sicht des Mörders.“⁸⁵² Ähnliches vollbringen die im Off-Kommentar gelieferten Einblicke in die Psyche des Täters, die für Fritsch „in letzter Konsequenz einen Freibrief zum Morden bedeuten.“⁸⁵³

Stiglegger/Felix entdecken in ANGST eine „first-person-narration“⁸⁵⁴ und unterstellen damit, dass der Film den Zuschauer nicht einfach ‚nahe heranholt‘, sondern die Geschichte sogar aus der Subjektivität des Täters erzählt. Dass dieser dennoch körperlich im Bild erscheint, führt zu einer diffizilen Erzählposition, die Subjekt und Objekt ununterscheidbar macht.⁸⁵⁵ Kargl gelingt es auf diese Weise zwei inkommensurable Erzählabsichten miteinander zu vereinen:

„I was very interested in the psychology of this serial killer and wanted to provide a *deep look inside his deranged psyche*“ versus: „Principally we wanted to *show everything and in the most realistic way possible*.“⁸⁵⁶ Der jede Objektivität grundsätzlich ausschließende Blick in die Täterpsyche und die realistische Darstellung werden durch die Bild- und Tonästhetik des Films gleichermaßen ermöglicht. Im steten Wechsel zwischen Nähe und Ferne (vgl. Abb. 4.3.9d+e) bringt die Kamera den Zuschauer immer wieder in beide Positionen, liefert zwei Perspektiven aufs Geschehen.



In ANGST dominieren jenseits der *First-Person-Objektiven* (in Augenhöhe) und Vogelperspektiven (die in optischer wie emotionaler Hinsicht ‚entfernenden‘ Charakter haben) leichte

⁸⁵¹ Manola 1983, S. 5.

⁸⁵² Fritsch 1983, S. 74.

⁸⁵³ Fritsch 1983, S. 74.

⁸⁵⁴ Stiglegger 2003.

⁸⁵⁵ ANGST bedient sich hier eines Erzählverfahrens, das bereits David Lynch in ERASERHEAD (USA 1977) oder David Cronenberg in VIDEODROME (Kanada 1982) verwandt haben, um daraus eine Verdopplung und gleichzeitige Verwirrung der Perspektive zu generieren.

⁸⁵⁶ Gerald Kargl zit. n. Stiglegger 2003. Hervorhebungen durch mich.

Obersichten und Draufsichten, die dem Zuschauer ‚Übersicht‘ suggerieren, ihn zumindest aber in eine ‚Beobachterposition‘ bringen. Von dieser ‚Warte‘ aus ist auch zu erklären, warum der Film uns Sequenzen vorführt, die sich jeglicher Zeugenschaft der Beteiligten entziehen:

1. DF 0:22:05-0:25:35: Die Familie kehrt in ihr Haus zurück, während sich der Täter im Obergeschoss verborgen hält.
2. DF 0:32:34-0:33:14: Die Tochter versucht an ein auf dem Boden liegendes Messer zu gelangen und der Sohn die Treppe hinaufzukriechen, während der Täter mit der Mutter beschäftigt ist.

Aus der Perspektive des Dokumentarischen können dies weder Subjektiven des Täters sein (der in den Bildern abwesend ist) noch der Opfer (die hier keine Subjekte, sondern Objekte des Blicks sind), es sind vielmehr *externe Fokalisierungen*⁸⁵⁷, die den Blickenden (Kamera/Zuschauer) zum Protokollanten der Situation machen. Diese für das Kino an sich typische Erzählperspektive stellt in *ANGST* nicht nur dadurch, dass sie lediglich an zwei Stellen eingesetzt wird, eine Besonderheit dar. Der Film vermittelt gerade durch seinen ununterbrochenen Off-Kommentar den Eindruck, die Bebilderung des Erzählerberichts („via mainly realtime narration and his inner voice, present here as the running off-commentary“⁸⁵⁸), als *intern fokalisiert* zu sein.

Schon *ENSAYO DE UN CRIMEN* hatte solche „unmöglichen Perspektiven“ vorgeführt, die ich mit Ricoeurs Konzept der narrativen Identität sowie der Narrationspsychologie zu interpretieren versucht habe. *ANGST* liefert jedoch einen Anhaltspunkt, der in eine andere Richtung führt: Der Erzähler im Off unterbricht seine Beschreibung der Vorgänge im Bild und nutzt dieses nun als Projektionsfläche für Analysen der Taten und des Täters. In vier Szenen ist dies besonders markant:

1. Der Täter berichtet, wie er als Kind von seiner Großmutter in ein dunkles Zimmer gesperrt wurde. Er hatte große Angst. „Geholfen haben mir nur diese Geräusche.“ (DF 0:21:08), sagt er, während man sich das Auto der heimkehrenden Familie nähern *hört*.
2. Der Täter berichtet, wie seine Mutter ihn als Säugling ans offene Fenster gelegt hat, damit er sich erkältet und stirbt. In genau diesem Augenblick entdeckt die alte Frau das von ihm zerschlagene Fenster. (DF 0:26:02)
3. Der Täter berichtet von seinem Hass auf die Schwester, die von der Mutter bevorzugt wurde und von seinem Hass auf die Großmutter, die ihn gegen seinen Willen ins Priesterseminar gezwungen hat, während er die Tochter und die Mutter überwältigt und fesselt. (DF 0:26:51-0:31:00)
4. „Einmal hat er [der Vater des Täters, S. H.] mich so fest geschlagen, bis ich am Boden gekrochen bin“, erklärt der Täter aus dem Off, während der behinderte Sohn der Familie (der den Täter mehrfach „Papa“ nennt, vgl. DF 0:20:00, DF 0:24:54, DF 0:34:56) die Treppe hinaufkriecht. Der Täter fängt den Sohn im Badezimmer des Obergeschosses und versucht ihn zu erdrosseln, während die Stimme im Off hinzufügt: „An mei-

⁸⁵⁷ Bei der externen Fokalisierung zeigt der Erzähler mehr als die Figur sehen kann, bei der internen Fokalisierung zeigt er nur das, was auch die Figur sehen kann. (Vgl. Genette 1998, S. 134f.)

⁸⁵⁸ Gerald Kargl zit. n. Stiglegger 2003.

nem Stiefvater wollt' ich mich rächen. Ich wollte ihn umbringen aus Wut, aber ich war zu schwach.“ Auch die Erdrosselung des Behinderten misslingt. (DF 0:32:40-0:34:50)

Hier scheint es so, als wären die kausalen Zusammenhänge konstruiert, als folge das Bild der Erinnerung und nicht umgekehrt, als würde der Täter hier nachträglich zu seinem eigenen Analytiker: „Ich habe mir vorgestellt, dass ich mich jetzt räche.“ (DF 0:35:37), kommentiert er seine Handlungen konsequent im Perfekt (zeitweise gerät er mit seinen Beschreibungen ins Präsens, was deren Nachträglichkeit jedoch nicht in Abrede stellt). Die Besonderheit dieses Off-Kommentars ist, dass der „Eindruck eines Expertenberichts [entsteht], obwohl es sich um subjektive Eindrücke handelt.“⁸⁵⁹ Dieser Eindruck, der durch den entfernten Prolog (in dem tatsächlich die Stimme eines fiktiven Experten zu hören war und welcher am Ende wieder zu hören ist) noch gestärkt wurde, entsteht durch die zeitlich und räumlich von der Darstellung getrennte Stimme und wird von Michel Chion in seiner Theorie der *Akusmatik* beschrieben.

„Akusmatisch, so ein altes Wörterbuch, ,nennt man einen Klang, den man hört, ohne die ihn hervorrufende Ursache sehen zu können“⁸⁶⁰ Chion baut diese Theorie, die auf Pythagoras zurückgeht, der sich bei seinen Vorträgen hinter einem Vorhang verborgen haben soll, „damit der Anblick des Senders nicht von der Nachricht ablenke“⁸⁶¹, zu einer komplexen Ton-Theorie des Films aus. Der Off-Sprecher, der die Bedingung der zeitlichen und örtlichen Abwesenheit erfüllt, wird von ihm als *Acousmètre* bezeichnet. Seine Fähigkeit ist es:

„überall zu sein, alles zu sehen, alles zu wissen, alles zu können. Anders gesagt: Allgegenwärtigkeit, Panoptismus, Allwissenheit, Allmacht. [...] Der Acousmètre sieht alles, sein Wort ist wie das Wort Gottes: ‚Kein Geschöpf ist vor ihm verborgen. Wer sich im Bildfeld befindet, ist am besten positioniert, um alles zu sehen, was vorgeht; wer nicht gesehen wird, ist am besten positioniert, um einen zu sehen. [...] Dies ist das obsessive oder paranoide panoptische Phantasma der totalen Beherrschung des Raumes durch den Blick.“⁸⁶²

Der *Acousmètre* spricht aus einer raumzeitlosen Perspektive in der Ich-Form⁸⁶³, ist dem Ohr auf unräumliche Weise ‚nah‘ (spricht ohne Hall und scheinbar ohne Entfernung zum Mikrofon). Seine Stimme verleitet damit dem Betrachter „diesen für sich einzunehmen und [...] sich mit ihr zu identifizieren.“⁸⁶⁴ Sie bekommt jedoch auch Macht über ihn und seine Wahrnehmung, erfährt „eine mediale Dekonstruktion in der Verdeutlichung der Differenz zwischen Gesehenem und Gehörtem“, wie Michael Wetzel schreibt:

„Die damit verbundenen Machteffekte werde im Film nämlich vor allem über die Instanz der Off-Stimme bewirkt, die ihre Autorität als Unhinterfragbarkeit vor allem der Position des Draußen, der Ausparung [sic] aus dem Sichtbarkeitsfeld und damit ihrer Ortlosigkeit verdankt, die ins Feld der sichtbaren Präsenz eine bedrohliche Abwesenheit des Wahrheitsgrundes der klanglichen Effekte einbrechen lässt.“⁸⁶⁵

⁸⁵⁹ Hoffmann 1984, S. 19.

⁸⁶⁰ Chion 2003, S. 126.

⁸⁶¹ Chion 2003, S. 127.

⁸⁶² Chion 2003, S. 131.

⁸⁶³ In *ANGST* wird dieses ‚Ich‘ reflexiv und deutet bereits sehr früh eine Trennung zwischen Erzählstimme und Protagonist an: „Ich hatte Angst vor mir selbst.“ (DF 0:20:17)

⁸⁶⁴ Chion 2003, S. 149.

⁸⁶⁵ Wetzel 2001, S. 83.

Indem ANGST einen *Acousmêtre* genau dieser Provenienz einsetzt, nivelliert er abermals – nun akustisch – die Distanz zwischen dem Zuschauer/-hörer und dem Sprecher, der – so suggeriert der Film bis kurz vor Schluss – mit dem Täter identisch ist.

Aber der *Acousmêtre* kann sich auf Grund seiner Omnipotenz und -präsenz auch für jemand anderes ausgeben, wie Chion ausführt.⁸⁶⁶ Damit einher geht ein „gewisser Zusammenbruch der Off-Stimme als Repräsentation des Wissens des Anderen“⁸⁶⁷. Und in der Tat führt ANGST seinem Zuschauer/-hörer einen Erzähler vor, der, wie sich gezeigt hat, erst post hoc Zusammenhänge stiftet und Erklärungen für das Unbegreifliche gibt: Die scheinbar motivlosen Morde werden durch den *Acousmêtre* mit biografischem Sinn aufgeladen, die scheinbar zirkuläre Narration wieder ins Lineare, Kausale überführt. Die Geschichte hat einen Anfang (in der Kindheit) und auch ein Ende: „Der Kreis ist geschlossen. Der Mörder wird verhaftet.“⁸⁶⁸

In diesem Moment, am Schluss des Films, offenbart sich nicht nur sein Verbrechen (eine Menschengruppe steht fassungslos vor dem mit Leichen gefüllten Kofferraum des Täterfahrzeugs), sondern auch die Differenz zwischen *Acousmêtre* und Täter, als dieser erstmals selbst (On) spricht. Chion nennt diesen Moment die „Entakusmatisierung“:

„Natürlich genügt es, dass dieser sich zeigt, dass die Person, die spricht, ihren Körper in die Kadrierung, in das Blickfeld einfügt, damit sie ihre Macht, ihre Allwissenheit und natürlich auch ihre Allgegenwärtigkeit verliert. [... Es gibt] einen letzten Punkt der Entakusmatisierung, und dies ist der Mund, aus dem die Stimme hervordringt.“⁸⁶⁹

Als der Täter – im Gegensatz zum *Acousmêtre* sich seiner völlig unsicher – erstmals den Mund öffnet und den bezeichnenden Satz sagt: „Ich hab’ mit all dem nix zu tun.“ (DF 1:12:20), erscheint es so, als sei seine Stimme eine andere: Entfernung, Nebengeräusche und eine im Gegensatz zum Off deutlich vernehmbare österreichische Mundart.⁸⁷⁰ Diese krasse Diskrepanz der beiden Sprechweisen entauratisiert die Position des *Acousmêtre* vollends, verabsolutiert die intellektuelle Distanz, die im Verlauf der Handlung ständig changierte und macht aus ANGST einen Film, der sich kritisch zu seiner eigenen Erzählweise verhält.

Ein solches Maß und diese besondere Form der Selbstreflexion kennzeichnet den postmodernen Serienmörderfilm ab den 1990er Jahren. ANGST zählt zu jenen Beiträgen, die mit ihrer/dieser Ästhetik in die Zukunft weisen und ihrer Zeit voraus sind. Kargl hat dies nachträglich selbst festgestellt: „ANGST virtually appeared ‚out of nowhere‘ and was very untypical for its time and place...“⁸⁷¹ Vielleicht ist darin auch die damalige Abneigung gegen den Film und sein Verschwinden bis ins Jahr 2005 zu suchen. Dies – und einiges andere – hat er gemein mit dem 1985/6 in den USA produzierten HENRY – PORTRAIT OF A SERIAL KILLER.⁸⁷²

⁸⁶⁶ Vgl. Chion 2003, S. 142.

⁸⁶⁷ Chion 2003, S. 156.

⁸⁶⁸ Kargl 1983.

⁸⁶⁹ Chion 2003, S. 134f.

⁸⁷⁰ In der Tat handelt es sich um zwei verschiedene Stimmen/Sprecher: Weder die On- noch die Off-Stimme gehören, laut Aussage Gerald Kargls (Vgl. Kargl 2006), dem Schauspieler Erwin Leder. Während die Off-Stimme von Robert Hunger-Bühler (vgl. Fritsch 1983) gesprochen wird, suggeriert aber die Szene im Finale schon allein durch die Entakusmatisierung, dass es die „richtige“ Stimme des Protagonisten sei.

⁸⁷¹ Gerald Kargl zit. n. Stiglegger 2003.

⁸⁷² Auf die Ähnlichkeit beider Werke weisen auch Fuchs (vgl. Fuchs 1993, S. 155) und Felix/Stiglegger (vgl. Stiglegger/Felix 2003, S. 176) hin.

4.3.10 Porträt eines Serienmörders: HENRY – PORTRAIT OF A SERIAL KILLER (USA 1986, John McNaughton)

McNaughtons Film war zurzeit seiner Entstehung ähnlichen Ressentiments ausgesetzt wie ANGST. In einigen Aspekten auf dem Serienmordfall Henry Lee Lucas beruhend⁸⁷³, versucht er nur zwei Jahre nach der Ergreifung des Täters dessen Fallgeschichte für eine filmische Reflexion über mediale und kulturelle Gewaltmechanismen zu adaptieren. McNaughton macht bereits im Prätext des Films seine Vorgehensweise transparent:

„This is a fictional dramatization of certain events. ‚Henry‘ is not intended to be an accurate portrayal of a true story. The film is based partly on confessions of a person named Henry. Many of which he later recanted. As to Ottis and Becky the film is fictional.“ (0:00:00)

Der Regisseur versteht seinen Film ausdrücklich als „Horrorfilm in Art-Film-Style“ (IN⁸⁷⁴ 0:16:20 und 0:17:00) und als Reaktion auf die seit Ende der 1970er Jahre das Serienmörderkino bestimmenden, fantastischen *Slasher*-Filme⁸⁷⁵, die den Täter zum Serien-Helden und seine Gewalthandlungen als „entertainment“ (IN 0:21:19) deklarierten. Dem setzen McNaughton und sein Drehbuchautor Richard Fire eine Re-Definition von Horror entgegen:

„Richard Fire and I set ourselves a task of re-defining the horror film. And our chief device was removing fantasy because as long as you have a buffer of fantasy than you have a level of comfort and distance. You know it’s not really gonna happen. You can enjoy the film for the thrills it gives you. When you walk out of the theatre you’re safe. In case of our picture, I think, when you walk out of the theatre you feel more threatened than when you walked in. And that was sort of our primary device to horrify the audience.“ (AK 1:17:10-1:17:50)

Nicht nur die Gewaltdarstellungen in HENRY – PORTRAIT OF A SERIAL KILLER, die gesamte Atmosphäre und Erzählhaltung, die selbst 1993, als der Film nach Deutschland kam, von einem Rezensenten der FAZ als „narrativer Nihilismus“⁸⁷⁶ bezeichnet wurden, führten dazu, dass die US-amerikanische Filmzensurbehörde dem Verleiher mitteilte, dass für HENRY „nur ein ‚X‘ in Frage käme.“⁸⁷⁷ Damit war der Film quasi als (Gewalt-)Pornografie stigmatisiert und in den USA unaufführbar. Erst durch die Vorführung auf mehreren Filmfestivals erreichte es McNaughton schließlich, dass sein Film zur Kenntnis genommen und die Entscheidung 1989 auf ein „R“-Rated reduziert wurde. Mit einer Verzögerung von acht Jahren gelangte der Film 1993 schließlich auch in die deutschen Kinos – er holte damit die postmodernistische Wende im Serienmörderfilm ein und wurde von nicht wenigen Kritikern Jonathan Demmes THE SILENCE OF THE LAMBS gegenübergestellt.

⁸⁷³ Henry Lee Lucas wurde 1983 wegen Mordes an einem Landstreicher verhaftet und gestand, zusammen mit seinem Komplizen Otis Toole und später dessen minderjähriger Nichte Becky, seit 1975 über 200 Morde begangen zu haben. Eine Zahl, die der zwanghafte Lügner später noch vergrößerte und verringerte. Ähnlich wie der deutsche Bruno Lüdke nahm die Polizei Lucas’ grundsätzliche Geständnisbereitschaft schon bald zum Anlass, ihn quer durch die USA zu schicken und etliche ungeklärte Mordfälle ‚gestehen‘ zu lassen. Lucas wurde in Texas zum Tode verurteilt, jedoch 1998 vom damaligen Gouverneur George W. Bush als bisher einziger Delinquent begnadigt, weil Zweifel an mindestens einer Tat nicht ausgeräumt werden konnten. (Zur Person Lucas, dessen Fallgeschichte und Biografie vgl. Norris 1989, S. 109-127.)

⁸⁷⁴ Die DVDs zum Film enthalten umfangreiches Zusatzmaterial, das sowohl über den Serienmörder Henry Lee Lucas aufklärt als auch den Produktionsprozess des Films und die Gedanken des Autors vorstellt. Zitate aus dem Zusatzmaterial habe ich im Folgenden mit „IN“ (Interview), „AK“ (Audiokommentar) und „MO“ (THE MAKING OF HENRY, USA 2005, David Gregory) gekennzeichnet.

⁸⁷⁵ Eine Gegenüberstellung der Ästhetiken und Ideologien beider Serienmörderfilm-Arten stellt Jeffrey Sconce anhand eines Vergleichs von HENRY – PORTRAIT OF A SERIAL KILLER und der (archetypischen) *Slasher*-Film-Reihe NIGHTMARE ON ELM STREET (1984-2003) an. (Vgl. Sconce 1993.)

⁸⁷⁶ Bahners 1993, S. 26.

⁸⁷⁷ Arnold 1993, S. 42

McNaughtons Film konzentriert sich voll und ganz auf seine drei Protagonisten Henry, Ottis und Becky, entwickelt sie aneinander und stellt sie als soziale Typen dar. Von Beginn des Films an, ja, schon in dessen Untertitel, wird kein Zweifel darüber gelassen, dass Henry ein Serienmörder ist. In den ersten sechs Minuten werden vier seiner Taten (anhand der Leichen, die seinen Weg ‚pflastern‘) inszeniert. Und dennoch wird Henry nicht als ‚böse‘ dargestellt, sondern als ein Opfer der Verhältnisse und seiner Biografie. Dies erreicht die Erzählung, indem sie ihm Ottis zur Seite stellt, der – im Gegensatz zu Henry – als echter Soziopath vorgestellt wird.

Ottis ist ein notorischer Verbrecher und tötet – einmal von Henry in das ‚Handwerk‘ eingewiesen – aus Langeweile und Frustration. Er wird als Homosexueller, Nekrophiler und Vergewaltiger, der sich selbst mehrfach an seiner Schwester Becky zu vergehen versucht, dargestellt. Wo Henry noch eine Art ‚pathologisches Ethos‘ vorzuweisen hat, werden die Taten Ottis’ als vollständig amoralisch klassifiziert. Es ist diese Kontrastierung, die dazu führt, dass Henry schon bald als der ‚Held‘ des Films dasteht: „In a strange way Henry is the hero. And how do you make essentially a serial killer, mass murderer heroic? That’s because he has this really, really gross sidekick who does seemingly more hideous things than he does.“ (MO 0:23:50)

Mit Becky entwirft der Film eine Art Figur der Normalität. Sie weiß nichts von den Verbrechen der beiden Männer, mit denen sie zusammenlebt, sondern ist vielmehr bemüht, sich in Chicago eine neue Existenz aufzubauen und eine Liebesbeziehung mit Henry zu beginnen. Via Becky versuchte McNaughton ein gewisses Maß an Sozialrealismus (im „cinéma vérité style“, IN 17:00) in seinen Film zu bringen. Die sich zwischen ihr und Henry entwickelnde, von Henrys ängstlichem Zögern bestimmte Liebesbeziehung dient dem Zuschauer als abermalige Projektionsfläche für die eigentliche ‚Unschuld‘ des Serienmörders.

Durch die Charakterisierung der drei Hauptfiguren des Films gelingt es McNaughton also nahezu unbemerkt eine Heldenfigur zu installieren, die der Zuschauer aus moralischen Gründen eigentlich ablehnen müsste, aber: „Der Kontrast zwischen den beiden Männern macht Henry zwangsläufig zu einer Identifikationsfigur“⁸⁷⁸. Diese Charakterisierung Henrys wird aber auch zur unerlässlichen Voraussetzung für den Medien- und Gewaltdiskurs, den der Film sukzessive etabliert.

Dieser Diskurs aspektiert gleich mehrere Phänomene, die im Verlauf der Geschichte des Serienmörderfilms bedeutsam geworden sind: Zum einen inszeniert HENRY die Medienwechsel *vom Kino zum Fernsehen* und *vom Fernsehen zum Video* als fortschreitende Bedrohung der Intimität⁸⁷⁹, zum anderen formuliert er einen bis dahin nur unterschwellig geführten Kunstdiskurs, der die Frage stellt, inwiefern „der Mord als eine schöne Kunst betrachtet“⁸⁸⁰ werden

⁸⁷⁸ Arnold 1993, S. 42.

⁸⁷⁹ Frank Arnold findet gerade diesen Aspekt des Films hellseherisch. McNaughton habe einen Film geschaffen, „in einer Zeit, in der Reality-TV auch in deutschen Wohnzimmern Einzug gehalten hat, aktueller geworden ist, als man sich 1986 hätte vorstellen können.“ (Arnold 1993, vgl. auch Möller 1993, S. 25.)

⁸⁸⁰ Das von Thomas de Quincey (Vgl. Ders. 2004 und Krämer 1999) in seinem satirischen Essay *On Murder considered as one of the fine Arts* 1827 aufgeworfene Gedankenexperiment erfährt spätestens in der filmischen Inszenierung des Mordes seine endgültige Affirmation. Vor allem der *Slasher*-Film, der den Aspekt des ‚kreativen Tötens‘ (vgl. Uhlemann 2005) ins Zentrum seiner Narrationen gerückt hat, scheint de Quincey zu bestätigen. HENRY greift in den Tableaus auch diesen Aspekt des *Slasher*-Films auf und transzendiert ihn.

könne. Beide Aspekte werden in HENRY miteinander enggeführt und gelangen an einem Phänomen zur ‚Reflexion‘, das ebenfalls eine wichtige Rolle in der Geschichte des Serienmörderfilms gespielt hat: dem Spiegel.

Wie in den Mediendiskurs führt HENRY auch in diese Spiegelungen sukzessive ein: Spiegel tauchen in mehreren Szenen (0:45:49-0:46:29, 0:46:29-0:47:52, 0:53:00-0:55:23 und 1:14:55-1:15:11) auf und reflektieren dabei jedes Mal das Gesicht oder den Körper des Serienmörders Henry. Erst in einer der letzten Szenen im Motel, kurz bevor Henry Becky ermordet, bekommt sein Blick in den Spiegel auch eine psychologische Konnotation – Henry steht vor der Entscheidung, seine ‚Karriere‘ als Serienmörder zugunsten eines Lebens mit Becky aufzugeben. Sein Blick verrät jedoch bereits im Voraus, dass er diese Wahl freilich gar nicht hat.

Bevor HENRY – PORTRAIT OF A SERIAL KILLER Gewaltdarstellungen als Handlungen direkt inszeniert, werden dem Zuschauer nur die Ergebnisse der Gewalt präsentiert. Insgesamt sechs Szenerien führt der Film vor – fünf davon innerhalb der ersten viertel Stunde –, die durch die in ihnen dargestellte Gewalt auf einen prä-filmischen Kunstcharakter insistieren. In Form von ‚Tableaus‘ werden die Opfer Henrys vorgeführt. Die Kamera nähert sich diesen in langsamen Fahrten und halbnahen, nahen und großen Einstellungen, umkreist sie, während auf der Tonspur wie aus der Ferne ein Widerhall der Kampfgeräusche und des Opfergeschreis zu vernehmen ist.⁸⁸¹ (Vgl. Abb. 4.3.10a-c)

Tableaus



Abb. 4.3.10a: HENRY – PORTRAIT OF A SERIAL KILLER (0:01:57)



Abb. 4.3.10b: HENRY – PORTRAIT OF A SERIAL KILLER (0:04:50)

⁸⁸¹ Gerade im Kontrast zu Kargls ANGST stellt dieser opto-akustische Widerspruch eine interessante dialektische Wendung dar: Abermals sind Ton- und Bildinhalte zeitlich voneinander getrennt.

Tableaus



Abb. 4.3.10c: HENRY – PORTRAIT OF A SERIAL KILLER (0:15:41)

Schon gleich das erste Tableau (Abb. 4.3.10a), das gleichzeitig das erste Bild des Films ist, referiert auf den Beginn des modernen Serienmörderfilms, insbesondere Alfred Hitchcocks *PSYCHO* und Michael Powells *PEEPING TOM*. Beginn zweiterer ebenfalls mit der Großaufnahme eines Auges, so ist es vor allem die Drehbewegung der Kamera, in der Sequenz aus *HENRY*, die an das Ende der Duschmordsequenz des ersten erinnert. McNaughton schließt damit eine Klammer⁸⁸², die der Beginn des modernen Serienmörderfilms als ‚Film über das Phänomen des Blicks‘ öffnete – auch indem er das Auge selbst zum Angriffsziel des Täters werden lässt (vgl. Abb. 4.3.10b) und damit die im *Slasher*-Film zur ‚Selbstvergessenheit‘ geratene Selbstreflexivität erneut einfordert.

Diese Tableaus hat McNaughton teilweise nach kriminalistischen Tatortfotografien erstellt (vgl. AK 0:15:42). Sie stechen sowohl in ihrer Farbgebung als auch in der besonnen ruhigen Art ihrer Inszenierung vom übrigen Stil des Films hervor, stellen Miriam Niroumand zufolge „Ornamente im grauen Alltag“⁸⁸³ dar und erinnern Frank Arnold an „die Gemälde amerikanischer Fotorealisten“⁸⁸⁴. Doch trotz all ihrer Artifizialität wiederholen diese Szenen auch die typische Ästhetik des *Slasher*-Kinos (vgl. *BLOOD FEAST*), das Morde aus Budget-Gründen oder als dramaturgischen Kniff häufig *off screen* geschehen lässt, dabei jedoch den Ton präsentiert, schließlich das Ergebnis der Tat vor Augen führt und auf diese Weise nicht nur Zensurmaßnahmen vermeidet (weil die Gewaltaktion selbst nicht im Bild dargestellt ist), sondern

⁸⁸² bzw. ‚schraubt‘ damit einen offenen Motivkomplex weiter auf – die Kamera in *HENRY – PORTRAIT OF A SERIAL KILLER* dreht sich wie die in der *PSYCHO*-Szene entgegen dem Uhrzeigersinn. Auch Patrick Bahners sieht in *HENRY – PORTRAIT OF A SERIAL KILLER* Anspielungen an und Zitate aus *PSYCHO*: „Die vorletzte Szene von ‚Henry‘ spielt nicht zufällig in einem Motel“, schreibt er in seiner Filmkritik. (Bahners 1993, S. 26.) Der im weiteren Verlauf in *HENRY – PORTRAIT OF A SERIAL KILLER* eingeführte Videodiskurs ruft bei Niroumand Erinnerungen an *PEEPING TOM* wach. (Vgl. Niroumand 1993.)

⁸⁸³ Niroumand 1993.

⁸⁸⁴ Arnold 1993, S. 42.

auch noch einen Überraschungseffekt präsentiert und den Zuschauer zur Imagination der Tat verleitet.

Auch hierin könnte man eine Form der Anklage an die Betrachter⁸⁸⁵ solcher Gewaltdarstellungen sehen, die in der äußerst artifiziellen Inszenierung der Gräueltaten zur Reflexion über die Mechanismen des Mainstream-Gewaltkinos angehalten werden. McNaughton führt die seinerzeit diesen Boom forcierenden Medien – Fernsehen und Video – dann auch tatsächlich in seinen Film ein und führt in zwei inszenatorisch wie affektiv ästhetisch diametral entgegengesetzten Szenen die unterschiedlichen Gewaltmechanismen vor Augen.

Henry und Ottis ermorden einen TV-Händler, bei dem sie eigentlich ein Fernsehgerät kaufen wollen, nachdem Ottis das alte Schwarzweiß-Gerät vorsätzlich zerstört hat. Nun soll es ein Farbfernseher sein, der ist jedoch zu teuer. Als der Händler die beiden beschimpft, Henry, der sich zurückziehen will, sogar deutlich provoziert, ermorden sie den Mann, indem sie ihn zunächst mit einem LötKolben erstechen, ihm schließlich ein Fernsehgerät über den Kopf schlagen und dieses dann mit dem Stromnetz verbinden.⁸⁸⁶ McNaughton kodiert diese Sequenz im Modus des *Suspense* (der Zuschauer weiß – im Gegensatz zum Fernsehhändler – dass man die beiden nicht provozieren sollte) und in Anlehnung an die ‚violence as entertainment‘-Haltung des *Slasher*-Films: Der kreative Tötungsakt, die distanzierte Kameraperspektive, die erst im Moment des eigentlichen Angriffs auf den Opferkörper an diesen heranrückt, um die Verwundungen detailliert zu zeigen und nicht zuletzt die Rechtfertigung, mit der der TV-Händler zum Opfer wird.⁸⁸⁷

Dieser ersten Engführung von Mediennutzung und Serienmord fügt McNaughton kurz darauf eine zweite, die „key scene of the picture“ (IN 19:20), hinzu: Ottis und Henry haben nicht nur das Farbfernsehgerät mitgehen lassen, das sie nun auf ihrem zerstörten Schwarzweiß-Gerät stehen haben, sondern auch eine *Videokamera*, die für einige Zeit des Films zu einem ‚vierten Protagonisten‘ wird (0:49:43-1:02:07). Der Film integriert die Videoaufnahmen, die Henry, Ottis und zunächst auch Becky anfertigen, schon gleich mit einem authentisierenden Gestus, der einerseits auf die technischen Differenzen der Medien Film und Video aufmerksam macht, andererseits aber auch sogleich deren ontologische Unterschiede ins Bild rückt, wie

⁸⁸⁵ „Wir klagen im Grunde den Betrachter an.“ (John McNaughton zit. n. Gaschler/Vollmar 1992, S. 86.) Dieser reflexive Gestus des Films gegenüber dem Betrachter wird zehn Jahre später von Michael Haneke in *FUNNY GAMES* noch einmal wiederholt. (Vgl. Kap. 4.4.6.)

⁸⁸⁶ Hierin ließe sich eine deutliche Anspielung an den seinerzeit sehr populären *Rape-and-Revenge*-Film *MOTHER'S DAY* (USA 1980, Charles Kaufman) sehen, in welchem die sich rächenden Frauen unter mehreren Arten des ‚kreativen Tötens‘ ebenfalls auf diese Methode zurückgreifen. McNaughton sagt jedoch, er habe diesen Film „nie gesehen“ und konstatiert, er „versuche, nicht zu zitieren.“ (zit. n. Gaschler/Vollmar 1992, S. 85) Unabhängig davon, ob sein „Versuch“ immer glückt oder ob man seinen Worten Glauben schenkt, belegt das Wiedererkennen solcher Szenen, dass beim Betrachter ein mental stets präsent Bildarchiv existiert, das solche Allusionen zu erkennen glaubt, das dessen Interpretation beeinflusst und leitet. Insofern ist – konstruktivistisch gesprochen – das Erkennen von Zitaten immer schon korrekt, weil es sich zuvorderst nicht auf etwas Reales bezieht, sondern allein auf das imaginierte Bildarchiv und die je eigene Filmsozialisation rekurriert.

⁸⁸⁷ McNaughton liefert sogar noch eine weitere außerfilmische Rechtfertigung für den Mord: Der TV-Händler wird von Ray Alberton, einem der ersten Videopiraten, dargestellt: „Er stiehlt die Filme anderer Leute und verkauft sie. Wir haben bei ein paar Projekten zusammengearbeitet und uns dann entzweit. Für mich war es ein Weg, ihm das heimzuzahlen und dennoch sein Freund zu bleiben. Es ist eine Metapher: Die gestohlenen Fernsehgeräte stehen für die gestohlenen Filme.“ (zit. n. Gaschler/Vollmar 1992, S. 86.) „Dem Bedürfnis nach Vergeltung gebe ich nicht nach“, äußert McNaughton später, lange nachdem sein Film *HENRY – PORTRAIT OF A SERIAL KILLER* rehabilitiert und er selbst zu einem arrivierten Filmregisseur geworden ist, einmal in einem Interview. (John McNaughton zit. n. Fendel 1993, S. 21.)

der Regisseur konstatiert: „Für mich ist das Videobild wirklicher, direkter als das Filmbild. Video sagt: ‚Das ist jetzt.‘ Der Film sagt: ‚Das ist die Vergangenheit.‘“⁸⁸⁸

In der ersten Sequenz (0:42:06-0:43:56), in welcher die Videokamera eingesetzt wird, schneidet McNaughton zwischen dem im Fernseher gezeigten Live-Videobild, das Becky und Henry beim Tanzen *zeigt*, und dem Filmbild, das *zeigt*, wie Ottis Becky und Henry beim Tanzen *filmt*, hin und her. Die Handlung des Films wird hier als transitorischer Akt zwischen zwei verschiedenen Ebenen der Narration inszeniert. Sie selbst wird als nicht unproblematisch gezeigt: Henry und Becky fordern Ottis auf, die Kamera abzuschalten – er weigert sich, in der Hoffnung ein paar erotische Szenen zwischen beiden auf Video bannen zu können. Das Videofilmen wird schon in dieser ersten Sequenz als Eingriff in die Privatsphäre dargestellt.



Die zweite Videosequenz führt diesen Eingriff mit dem Einbruch der Gewalt in die Beziehung zwischen den beiden Mördern und der Kamera eng: Ottis und Henry sitzen in einem Park und während Ottis sich eine Videoaufnahme im Kamerasucher anschaut, die *zeigt*, wie zwei Stadtstreicher einen dritten überfallen und ausrauben, erläutert Henry ihm, wie man als Serienmörder unentdeckt bleibt:

„If you shoot someone in the head with a .45 every time you kill somebody, it becomes like your fingerprint, see? But if you strangle one, stab another, and one you cut up, and one you don't, then the police don't know what to do. They think you're four different people. What they really want, what makes their job so much easier, is pattern. What they call a modus operandi. That's Latin. Bet you didn't know any Latin, did you kid? [...] It's like a trail of shit, Ottis. It's like the blood droppings from a deer you shot, and all they've got to do is follow those droppings, and pretty soon, they're going to find their deer. [...] You can use a gun. I'm not saying you can't use a gun. Just don't use the same gun twice.“ (0:49:43-0:50:43)

Wieder bilden Bild- und Tonspur einen Kontrast zueinander, der sich auf den zweiten Blick als reflexives Verhältnis darstellt: Die Quelle des gefilmten Raubüberfalls bleibt unklar – Ottis betrachtet sie wie einen Lehrfilm, während er akustisch mit wichtigen Erkenntnissen für seine eigene Verbrecherlaufbahn versorgt wird. Beide Informationsangebote – Henrys Erklärung und das Bild im Kamerasucher – bleiben für den weiteren Verlauf des Films nebensächlich und erklären/ergänzen dennoch sein Sujet: Es geht um den doppelten Einbruch, der Gewalt und des Films, in die Privatsphäre eines anderen Menschen, der sich in der dritten Videofilm-Sequenz endgültig simultan vollzieht.

Ottis und Henry überfallen eine Familie. (0:51:30-0:57:14) Während der Mann gefesselt und geknebelt auf dem Fußboden liegt und Ottis mit der Frau auf einem Sessel sitzt und diese zu vergewaltigen beginnt, filmt Henry die Szenerie. Er legt die Kamera für einen Moment aus der Hand, als der Sohn der Familie plötzlich zur Tür hereinkommt, sieht, was vor sich geht, und zu flüchten versucht. Henry fängt ihn und erwürgt ihn. Daraufhin bricht Ottis der Frau, die er immer noch fest in seiner Gewalt hat, das Genick und Henry ersticht den am Boden liegenden Mann mit mehreren Messerstichen. Als alle drei Opfer tot und regungslos daliegen, beginnt Ottis, sich am Leichnam der Frau zu vergehen, wird von Henry jedoch zurückgehalten.

⁸⁸⁸ John McNaughton zit. n. Gaschler/Vollmar 1992, S. 85.

Henry hinter der Kamera	Henry vor der Kamera
	
Abb. 4.3.10d: HENRY – PORTRAIT OF A SERIAL KILLER (0:52:39)	Abb. 4.3.10e: HENRY – PORTRAIT OF A SERIAL KILLER (0:53:43)

Wir sehen diese Szene als Film im Film (Abb. 4.3.10d+e) – genauer gesagt: Als Videoaufzeichnung in dem TV-Gerät, das in Henrys und Ottis' Wohnzimmer steht. Der reale Mord ist längst passiert – der mediale Mord kann (von Ottis sogar mehrfach) nun als filmische Wiederholung rezipiert werden. Die Idee, seine Serienmörder mit einer Videokamera zu bewaffnen, hat McNaughton aus Thomas Harris' Serienmörderroman *Red Dragon* (1981) entnommen. Ziel dieser verschachtelten Inszenierung war es, einen möglichst großen Affektübertrag auf das Publikum zu gewährleisten:

„Ich wollte die schrecklichste Szene, die ein Publikum je gesehen hat, drehen und diese so realistisch wie möglich machen. Ich wußte, daß Video die Überfallszene noch schlimmer machen würde. Ursprünglich wollten wir HENRY im rein dokumentarischen Stil drehen, doch kurz vor Drehbeginn mußte John de Seganzec, einer der weltbesten Leute für die Steadycam, abspringen.“⁸⁸⁹

Der Überfall ist in der Tat so besonders schrecklich und effektiv, weil er mit der Videokamera und in dokumentarischem Stil gefilmt ist und weil er durch die ontologisierende *Film-im-Film*-Inframierung und andere Authentisierungsästhetiken (vor allem *mediale Demedialisierung*) Echtheit evoziert. Es fehlen – wie bei einem Homevideo – sämtliche Schnitte, und die ‚schlechte Machart‘ sowie das unsaubere und teilweise unscharfe Bild steigern den Eindruck von Authentizität. Henry und Ottis sehen sich ein *Snuff*-Video an, für das die Opfer ihr Leben lassen mussten. Wie bei *PEEPING TOM* ist auch ihre Kamera eine Waffe – jedoch nicht, weil sie mit einer Klinge ausgestattet wäre, sondern weil sie es ist, die die Täter erst zur Tat verführt.

Damit ist McNaughton zufolge der schärfste Kritikpunkt gegenüber dem *Slasher*-Film und seinem allein auf Schauwerte bedachten Publikum formuliert. Diese Sequenz negiert über *Regelbruch* und *Grenzüberschreitung* (vgl. IN 23:12) all dessen Ästhetiken der Tat-Verharmlosung und Täter-Glorifizierung:

⁸⁸⁹ John McNaughton zit. n. Gaschler/Vollmar 1992, S. 85.

„[I]ch glaube, daß mein Film abgestumpfte Fans von Slasherfilmen wieder sensibilisieren kann, weil er wirklich das häßliche Gesicht des Todes zeigt. HENRY ist kein Spaß aus Splatter-Effekten. Er zeigt richtige Killer bei der Arbeit.“⁸⁹⁰

Aber es sind – indem sie sich mit der Kamera selbst inszenieren – trotzdem auch Künstler, die McNaughtons Film bei der Arbeit zeigt.⁸⁹¹ Eine subtile Reflexion über Raum-Inszenierungen wird im Film und im Video realisiert. Nach vollbrachter Tat schauen sich Henry und Ottis ihr ‚Werk‘ im Fernsehen an – Ottis sogar mehrfach in Zeitlupe, um alle Aspekte des Spektakels en détail zu genießen. Der Film inszeniert den ersten dieser Rezeptionsprozesse mit einem Schnitt vom Fernsehbild auf die auf dem Sofa sitzenden Betrachter und schwenkt schließlich zurück zum Fernseher. Beide Räume, der, in dem sich die Betrachter befinden und der, der im Film gezeigt wird, werden auf diese Weise miteinander verbunden.

Es gibt einen Aspekt in jener Sequenz, der diese Verschmelzung und darüber hinaus den artifiziellen Charakter des Mordvideos noch unterstreicht und der sich durch einen genauen Blick auf das Videobild (Abb. 4.3.10f) offenbart:

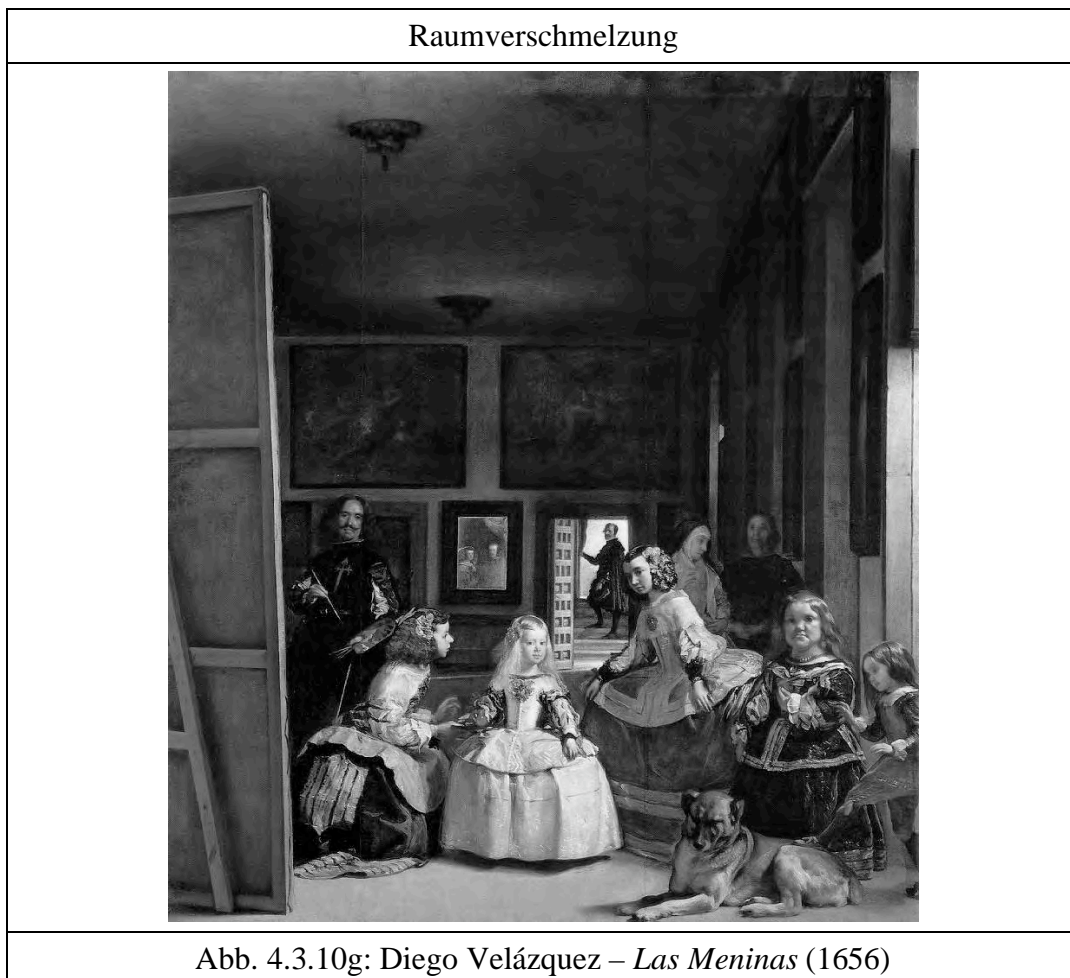


⁸⁹⁰ John McNaughton zit. n. Gaschler/Vollmar 1992, S. 87.

⁸⁹¹ Später ziehen sie mit der Kamera los, um besonders filmaffine „Darstellerinnen“ zu suchen. (0:57:14-0:57:40, vgl. Abb. 4.3.10i)

Henry filmt sich selbst dabei, wie er die Mordszene filmt. Während das Geschehen im Vordergrund die ‚Hauptattraktion‘ darstellt, reflektiert ein Spiegel im Hintergrund den Chronisten dieses Geschehens. Aus der subjektiven Einstellung, die die Perspektiven Henrys mit der des Zuschauers (mehrfach: Denn wie Henry sitzen auch wir vor dem Bild seines Fernsehers und schauen das Video) identifiziert, wird so eine transzendente Perspektive, die den Filmraum und den Zuschauerraum miteinander verschränkt.

Das Setting erinnert an Diego Velázquez Gemälde *Las Meninas* (1656) (Abb. 4.3.10g), das ein zwar anderes Sujet aber dieses mit ähnlicher Struktur darstellt: Dort befindet sich der Künstler selbst ebenfalls im Bild und taxiert mit seinem Blick (wie Henry mit seiner Kamera) den Ort, an dem sich der Betrachter des Gemäldes und damit sein porträtiertes Gegenstand befinden. An der Rückwand des dargestellten Raums befindet sich ebenfalls ein Bild, das bei Velázquez einer Deutung Foucaults zufolge ein Spiegel ist und das Königspaar reflektiert, welches sich an jenem Ort befindet, an dem der Betrachter des Gemäldes steht und das damit als der Gegenstand des Malers im Bild offenbart wird.





Beide Bilder inszenieren den Rahmen als Hinweis auf die eigene Materialität mit (bei Velázquez die Staffelei, bei HENRY – PORTRAIT OF A SERIAL KILLER, den Rahmen des Fernsehapparates), in beiden Bildern zeigt sich der ‚diegetische‘ Künstler mit seinem Werkzeug (Pinsel und Staffelei bei Velázquez, die Videokamera bei HENRY – PORTRAIT OF A SERIAL KILLER) im Bild, beide Bilder setzen durch die Spiegelung im Hintergrund ihre Betrachter, die Perspektive des extradiegetischen Künstlers und den diegetischen Porträt-Gegenstand gleich.

Beide Bilder stellen damit eine vielschichtige Reflexion über den Prozess von Kunstproduktion und -rezeption dar und werfen Fragen nach der Offen- oder Geschlossenheit von Bildraum und Betrachtterraum auf. (Wie der Diener in Velazquez' Bild im Hintergrund neben dem Spiegel in den Bildraum eindringt, dringt der Sohn der Familie ebenfalls durch eine Tür neben dem Spiegel in den Videoraum ein.)

„Der Spiegel“, schreibt Michel Foucault in *Die Ordnung der Dinge* über Velazquez' Bild, „reflektiert in der Tat nichts, was sich im selben Raum mit ihm befindet“⁸⁹² und führt aus:

„Dieses Spiegelbild [...] restituiert gewissermaßen durch Verzauberung das, was jedem Blick fehlt: dem des Malers das Modell, das sein auf dem Bild repräsentiertes Double abmalt, dem des Königs sein Portrait, das sich auf der Vorderseite der Leinwand befindet und das er von seinem Standpunkt aus nicht sehen kann; dem des Zuschauers das reale Zentrum der Szene, dessen Platz er wie durch einen gewaltsamen Einbruch eingenommen hat. [...] Die Funktion des Spiegels ist es, ins Innere des Bildes das zu ziehen, was ihm auf intime Weise fremd ist: den Blick, der organisiert hat, und denjenigen, für den es sich entfaltet; aber weil sie in diesem Bild anwesend sind, rechts und links, so können der Künstler und der Besucher nicht im Spiegel untergebracht werden.“⁸⁹³

Auch der Zuschauer von *HENRY – PORTRAIT OF A SERIAL KILLER* wird durch dieses Verfahren in das Bild gezogen. Sein Blick wird mit dem des Serienmörders identifiziert; die Szene findet nur aus einem einzigen Grund statt: damit sie vom Blick des Zuschauers wahrgenommen wird. In ihr wird dem Zuschauer ein Dabeisein und eine moralische Position oktroyiert, die er normalerweise weit von sich weisen würde: „Gerade in diesem Moment sollte sich der Zuschauer über den exzessiven Gewaltakt bewußt werden und Gewalt als pure Unterhaltungsform hinterfragen.“⁸⁹⁴ Um diese Bewusstwerdung zu ermöglichen, lässt McNaughton Henry einerseits im *Snuff*-Video selbst vor die Kamera treten (als er den Sohn der Familie erwürgt), andererseits schwenkt er auf die auf dem Sofa sitzenden Zuschauer Henry und Ottis. (Vgl. Abb. 4.3.10h)

Zuschauer	Im Sucher
	
<p>4.3.10h: <i>HENRY – PORTRAIT OF A SERIAL KILLER</i> (0:54:52)</p>	<p>4.3.10i: <i>HENRY – PORTRAIT OF A SERIAL KILLER</i> (0:57:20)</p>

⁸⁹² Foucault 1999, S. 33. Zu den vor allem von Kunsthistorikern angeführten Widersprüchen gerade in der Frage, wen oder was der Spiegel im Velazquez-Bild darstellt, bzw. ob es sich auf Grund der Perspektivität überhaupt um einen Spiegel handeln kann, verweise ich auf die einschlägige Sekundärliteratur. (Vgl. Greub 2001.) Hier übernehme ich die Deutung Foucaults, weil sie, quasi kanonisch geworden, den Diskurs über das Bild maßgeblich beeinflusst hat.

⁸⁹³ Foucault 1999, S. 44.

⁸⁹⁴ John McNaughton zit. n. Zapka 1993, S. 5.

Die Identifikationsarbeit zwischen Henry und dem Zuschauer, die der Film von Beginn an betrieben hat, wird in diesem Moment ins Nicht-weiter-Steigerbare geführt. Dem Zuschauer wird dieses Video noch zwei Mal (0:54:29-0:55:23 und 1:01:49-1:02:07) in Einzelbildern vor Augen gehalten, an die eingangs dargestellte Ästhetik der Tableaus angeschlossen und damit auch die Künstler-Serienmörder-Identifikation vollfertigt. Um auf die Analogie hinzuweisen, wird in der ersten dieser beiden Szenen derselbe distanzierte Off-Ton mit den Geräuschen und Schreien des Überfalls über die Bilder gelegt.

Es dürfte vor allem diese Sequenz gewesen sein, die dem Film zur Zeit seiner Erstveröffentlichung Probleme mit der Zensur eingebracht hat. HENRY – PORTRAIT OF A SERIAL KILLER verfolgt zwei Ziele, wie McNaughton ausführt, die einander jedoch gegenseitig beeinflussen: „McNaughton himself was concerned the film might be ,too arty for the blood crowd and too bloody for the art crowd“⁸⁹⁵. Und er sollte Recht behalten: Die Zuschauer verließen vor allem während dieser Sequenz fluchtartig den Kinosaal⁸⁹⁶ und der Zensor zeigte sich wenig beeindruckt von der Selbstreflexivität des Films: „Die Leute, die im Filmgeschäft etwas zu sagen haben, mögen zwei Dinge nicht. Zum einen die moralische Unklarheit, der Film gibt über den Charakter von Henry kein klares Urteil ab, zum anderen den Realismus. Es ist die Wahrheit, vor der die Leute Angst haben.“⁸⁹⁷

Dass dies ein paar Jahre später durchaus möglich wurde und HENRY – PORTRAIT OF A SERIAL KILLER damit das Licht der Öffentlichkeit erblicken konnte, unterstreicht die Annahme, dass der Film 1986 ebenso wie ANGST seiner Zeit offenbar zu weit voraus war. Erst die intellektualistische Distanz zum Thema ‚Medien und Serienmord‘, die Resultat der Auseinandersetzung mit Demmes 1991 erschienenen THE SILENCE OF THE LAMBS war⁸⁹⁸, machte es möglich auch HENRY als das wahrzunehmen, was der Film von Beginn an war: weniger ein Horrorfilm als ein Film über die Mechanismen des Horrors selbst und eine Art Zusammenfassung und Ausblick am Ende der Epoche des modernen Serienmörderfilms.

⁸⁹⁵ Sconce 1993, S. 105.

⁸⁹⁶ „Die Gewalt ist unerträglich“ (Möller 1992, S. 25). McNaughton selbst beschreibt, im Interview auf der deutschen DVD, wie die Zuschauer bei einem Festival den Kinosaal verlassen haben und nicht wenig ‚überrascht‘ waren, als der Henry-Darsteller Michael Rooker sie am Ausgang erwartete. (IN 26:00)

⁸⁹⁷ John McNaughton zit. n. Zapka 1993, S. 6.

⁸⁹⁸ Bahnert stellt in seiner Kritik beide Filme einander gegenüber. (Vgl. Bahnert 1993, S. 26.)

4.4 Die postmoderne Phase: Grenzüberschreitung (1990-2004)

HENRY – PORTRAIT OF A SERIAL KILLER enthält bereits vieles, was den postmodernen Serienmörderfilm ab 1990 auszeichnet. Vor allem die herausgearbeiteten selbstreflexiven Momente in der Bildästhetik aber auch der Narration werden ab Jonathan Demmes THE SILENCE OF THE LAMBS zu einem häufig wiederkehrenden Phänomen im Serienmörderkino. Der postmoderne Serienmörderfilm zeichnet sich – wie das postmoderne Kino überhaupt – durch ein intensiver mitinszeniertes ‚Selbstbewusstsein‘ aus. Allusionen an die Filmgeschichte werden in konkreten Zitaten angeboten, weil sich die Produktion über das Genre- und Filmwissen seiner Zuschauer bewusst ist. Der Filmwissenschaftler Ernst Schreckenber konstatiert zwar, dass sich postmodernes Kino „mit den vertrauten analytischen Instrumentarien kaum angemessen beschreiben [lässt]; es gibt kein ästhetisches Programm oder Manifest, mit dem man sich auseinandersetzen könnte“⁸⁹⁹, die „Mehrfachcodierung“ sei dennoch das typische Merkmal:

„Die Mehrdeutigkeit, die Doppel- und Mehrfachcodierung, die jede konventionelle erzählerische Logik zersetzenden visuellen und akustischen Schocks sind in den neunziger Jahren in das erzählerische Repertoire des Mainstream-Kinos eingegangen, ohne noch das große Aufsehen wie in den achtziger Jahren zu erregen. [...] Es [das Postmoderne, S. H.] ist ein Bestandteil filmischen Erzählens geworden, das vor allem das Genrekino mit neuen kreativen Impulsen aufgefrischt hat.“⁹⁰⁰

Der Serienmörderfilm hat zu dieser Entwicklung nicht unwesentlich beigetragen. Beiträge wie Jonathan Demmes THE SILENCE OF THE LAMBS zählen sogar zu den Initialwerken des postmodernen Kinos.⁹⁰¹ Es ist die spezifische Figurenkonstellation (Täter/Opfer/Ermittler), gepaart mit jenen Schnittstellen zu außerfilmischen Diskursen, die die Sonderstellung dieser Filme begründen:

„Was das Genre des Serial Killer-Films allerdings leisten kann, [...] ist zum einen die Übertragung der analytischen Detektivgeschichte in eine postmoderne Erzählform, zum anderen die Zuschreibung seiner zentralen Position innerhalb anderer diskursiver Technologien von kultureller Re-Produktion. Erst mit dem Serial Killer-Film zeichnet sich innerhalb der in den verschiedenen Medien zirkulierenden Kriminalliteratur eine diskursive Form ab, die nicht mehr auf authentische, originelle und, in Benjamins Sinne, ‚auratische‘ Erfahrungen angewiesen ist.“⁹⁰²

Die zukunftsweisende Ästhetik und Narration in HENRY – PORTRAIT OF A SERIAL KILLER kann bereits als Beleg für diese These dienen, denn schon wenige Jahre nachdem der Film produziert war, sind alle jene Probleme, die dieser noch mit der Zensur hatte, nicht mehr existent. Die Serienmörderfilme der 1990er und folgenden Jahre überbieten McNaughtons Film in vielerlei Hinsicht, greifen seine spezifische Erzählsituation, Charakterzeichnung und mehrdeutige moralische Haltung jedoch wieder auf. Wie in HENRY sind es nun vermehrt kriminalhistorische Täterfiguren, deren Handlungen und Biografien sich die Filme beinahe mimetisch annähern.

⁸⁹⁹ Schreckenber 1998, S. 123f.

⁹⁰⁰ Schreckenber 1998, S. 126f.

⁹⁰¹ Der fiktive Serienmörder Hannibal Lecter zählt zu den immer wiederkehrenden *Filmgespenstern der Postmoderne*, die David Bordwell, Thomas Elsaesser und andere in ihrem programmatischen Sammelband gleichen Titels als Konstitutive des postmodernen Films ausweisen. (Vgl. Rost/Sandbothe 1998.)

⁹⁰² Hantke 1998a, S. 230.

Ein möglicher Grund für die zunehmende Adaptation kriminalhistorischer Fälle in fiktionale Filme könnte die erhöhte mediale Aufmerksamkeit diesem Verbrechenstyp gegenüber sein. Philip Jenkins spricht von einer Ära der „new panic“, die zeitlich mit dem Erscheinen von *THE SILENCE OF THE LAMBS* stattfindet: „the events of 1990-1992 did substantially reshape perceptions of serial murder, and a concatenation of incidents made serial murder almost as keen a focus of media attention as it had been in the mid-1980s.“⁹⁰³ Jenkins rechnet hierzu neben dem Erscheinen des Films (und den an ihn angeschlossenen Debatten), die Veröffentlichung von Bret Easton Ellis' Roman *American Psycho* sowie die Aufdeckung einiger spektakulärer Serienmordfälle: Jeffrey Dahmer, Aileen Wuornos und deren extrem zeitnahe mediale Verarbeitung und Adaption in Literatur und Film.

Das folgende vierte Kapitel wird einige der zentralen Beiträge des postmodernen Serienmörderfilms untersuchen. Im Fokus stehen hier die Ästhetiken der Mehrfachcodierung (*THE SILENCE OF THE LAMBS*, *KALIFORNIA*, *THE CELL*), der Selbstreflexivität (*COPYCAT*, *THE CELL*) sowie der Hybridisierung und Hyperrealisierung (*MANN BEIßT HUND*, *NATURAL BORN KILLERS*, *THE LAST HORROR MOVIE*). Daneben werden verschiedene Diskursstränge, etwa die Frage von Medienwirkungen oder die ‚Mitschuld‘ (*FUNNY GAMES*, *NATURAL BORN KILLERS*, *THE LAST HORROR MOVIE*) des Zuschauers sowie eine filminterne Diskussion medienontologischer Fragestellungen (etwa in *Mise-en-Abyme*-Strategien zur Demaskierung der „vierten Wand“) angeschnitten.

THE LAST HORROR MOVIE ist der letzte der hier betrachteten Serienmörderfilme, weil er in vielerlei Hinsicht einen Höhepunkt in der Konstruktion von Authentizität darstellt und in ihm etliche der zuvor in anderen Werken verhandelten Diskurse noch einmal aufgegriffen und weiter geführt werden. Gleichwohl ist die Geschichte des Serienmörderfilms mit ihm natürlich keineswegs abgeschlossen; zahlreiche Produktionen sind seit 2003 erschienen, die das Thema wieder aufnehmen. Und auch angesichts der medialen Umbrüche vom Fernsehen auf das Internet und auf portable Systeme sind fruchtbare Beiträge zu erwarten.

4.4.1 Unendliche Lesbarkeit – *THE SILENCE OF THE LAMBS* (USA 1990, Jonathan Demme)

Mit Jonathan Demmes *THE SILENCE OF THE LAMBS* wird der Serienmörderfilm gleich in mehrfacher Hinsicht in eine neue Phase geleitet. Für Angelica Schwab ist er „ein ganz und gar postmoderner Film, der für jeden Geschmack etwas bereithält“⁹⁰⁴. Und Demmes Werk öffnet den Serienmörderfilm in der Tat endgültig für ein breites Publikum – vor allem für jene Zuschauer, die bislang kein oder kaum Interesse an Horror- oder Thrillerstoffen hatten. Hierfür ist vor allem die Starbesetzung und die Auszeichnung des Films mit fünf „Oscars“⁹⁰⁵ verantwortlich. *THE SILENCE OF THE LAMBS* ist nicht nur der erste Serienmörderfilm, der mit derar-

⁹⁰³ Jenkins 1994, S. 74.

⁹⁰⁴ Schwab 1998, S. 295f. Als postmodern kategorisieren ihn daneben auch Karl Juhnke (Juhnke 2001, S. 36) und Judith Halberstam (Halberstam 1995, S. 163), letztere in Abgrenzung zu den Stoffen des 19. Jahrhunderts, die *THE SILENCE OF THE LAMBS* ‚kannibalisiert‘: „*The Silence of the Lambs* has cannibalized nineteenth-century Gothic, eaten its monsters alive, and thrown them up onto the screen. The undead, the monsters who threaten to live forever, find eternal life in the circularity of consumption and production that characterizes Hollywood cinema.“ (Halberstam 1995, S. 177.)

⁹⁰⁵ Jeweils einer für den besten männlichen (Anthony Hopkins) und weiblichen (Jodie Foster) Hauptdarsteller, für das beste Drehbuch (Ted Tally), für die Regie (Jonathan Demme) und für den besten Film.

tig vielen „Oscars“ prämiert wurde, sondern der erste, der überhaupt eine dieser höchst angesehenen Auszeichnungen erhalten hat.⁹⁰⁶

Außerdem ist *THE SILENCE OF THE LAMBS* „vermutlich einer der meist interpretierten Serienmörder-Filme überhaupt“⁹⁰⁷, schätzt Schwab, was als ein Indiz für seine Popularität auch bei einem akademischen Publikum zu werten wäre. In der Tat existieren nicht nur verhältnismäßig viele akademische Publikationen zu dem Film, sondern auch eine beachtliche Bandbreite an Disziplinen hat ihn untersucht.⁹⁰⁸ Allein von Seiten der Kulturwissenschaften existieren literatur-, film- und medienwissenschaftliche Analysen unterschiedlichster methodischer Provenienz.⁹⁰⁹ Diese Vielfalt ist, wie sich zeigen wird, bereits in der „unendliche[n] Lesbarkeit“⁹¹⁰ des filmischen Textes begründet, der wiederum auf einen intensiven Kodierungsprozess zurückzuführen ist.

Die dritte wesentliche Neuerung gegenüber den vorherigen Beiträgen findet sich in der konsequenten Adaption und Progression der Motive und Strukturen der Serienmörderfilm-Geschichte. *THE SILENCE OF THE LAMBS* geht hochgradig konstruktiv und innovativ mit dem Motivinventar um, kombiniert Figurentypen und Erzählstrukturen, entwickelt diese weiter und kommentiert sie dadurch.

Bereits die Romanvorlage des Films stellt ein komplexes Geflecht aus Kombinationen fiktionaler und kriminalhistorischer Elemente dar, welche im Film noch weitere Ergänzungen erfährt. Die Frage, welche Roman- und Filmfiguren auf welchen historischen Persönlichkeiten beruhen, ist nicht eindeutig zu beantworten. In *The Silence of the Lambs* besitzen nicht nur die Täter Vorlagen in der Kriminalgeschichte, sondern auch die Ermittler. Thomas Harris hatte sich zur Recherche für seine Romane *Red Dragon* und *The Silence of the Lambs* eigens an das FBI gewandt und mit dem damaligen Leiter der Verhaltensforschungsabteilung (*Behavioral Science Unit*, BSU) Robert K. Ressler gesprochen:

„Von mir wollte er [Harris] Informationen über die Arbeitsweise des FBI, die Erstellung von Täterprofilen und die Art der Hilfe, die wir den örtlichen Polizeirevieren leisteten. [...] Meine Idee von Interviews in Gefängnissen regte Harris zu seinem Roman *Roter Drache* an [...]. Die Handlung und die Hauptfigur entspringen ausschließlich Harris' Fantasie, doch bin ich stolz darauf, ihm die Fakten geliefert zu haben, auf denen er aufbauen und etwas Eigenes schaffen konnte. [...] Bei seinem zweiten Buch arbeiteten wir noch intensiver zusammen. [...] Auch auf die Idee mit der im Alleingang nach dem Täter fahndenden Beamtin brachte ich ihn, denn damals unterrichtete auch eine Frau für die BSU.“⁹¹¹

⁹⁰⁶ Ein weiterer Grund für die Attraktivität des Films bei einer breiten Publikumsschicht dürfte die ihm vorausgegangene Popularität der gleichnamigen Romanvorlage (1988) sowie ihres Vorläufers *Red Dragon* (1981) sein. Zu dem Romanzyklus gehören bislang vier Texte. Nach *Red Dragon* und *The Silence of the Lambs* erschien 1999 *Hannibal* und 2007 *Hannibal Rising*. Alle Romane wurden filmisch adaptiert: *Roter Drache* 1986 (MANHUNTER, Regie: Michael Mann) und 2003 (RED DRAGON, Regie: Brett Ratner), *Hannibal* 1999 (HANNIBAL, Regie: Ridley Scott), *Hannibal Rising* 2007 (HANNIBAL RISING, Regie: Peter Webber).

⁹⁰⁷ Schwab 1998, S. 295.

⁹⁰⁸ Die Spanne reicht von kunsthistorischen (Niewöhner 1992) über kriminologisch-kriminalistische (Bruno o. J.), musikwissenschaftliche (Schneider 1996) und anthropologische (Krützen 2001), soziologische (Juhnke 2001) bis hin zu philosophischen (Theweleit 1996) Annäherungen. Michaela Krützen hat sogar ihre Habilitationsschrift über Narratologie im Film zentral *THE SILENCE OF THE LAMBS* gewidmet. (Krützen 2004.)

⁹⁰⁹ Der Film wurde etwa unter den Perspektiven/Paradigmen gendertheoretischer (Halberstam 1995, Clover 1992), raumtheoretischer (Hantke 1998a), psychoanalytischer (Faulstich 1996), diskursanalytischer (Staiger 1992) oder medien- und kulturwissenschaftlicher (Halberstam 1995, Benthien 1999) Methoden untersucht.

⁹¹⁰ Seeßlen 1999a, S. 20.

⁹¹¹ Ressler/Shachtman 1992, S. 302f.

Als Jonathan Demme zwei Jahre später mit der Produktion des Films begann, wandte er sich noch einmal an die FBI-Zentrale – dieses Mal mit dem zusätzlichen Wunsch, das Gelände der FBI-Akademie in Quantico (Virginia, USA) für seine Dreharbeiten nutzen zu können, um das Setting so authentisch wie möglich zu gestalten. Ressler wurde abermals mit der Anfrage betraut:

„Das Drehbuch dazu ist einer der letzten Vorgänge, die vor meinem Ausscheiden aus dem Bureau auf meinem Schreibtisch gelandet sind. Ich hatte einige Bedenken. Wenn das FBI das Filmteam schon auf dem Gelände von Quantico drehen ließ, hätte es auf mehr Realismus bestehen sollen.“⁹¹²

Das Problem des „Realismus“ bezog sich für Ressler vor allem auf den im Film vorgeführten Ermittlungsprozess, bei dem eine Schülerin mit Aufgaben betraut wird, die eigentlich einen ausgebildeten FBI-Agent erfordert hätten. Nicht nur bei der Wahl des Ortes und der Darstellung der Methoden orientierten sich Harris und Demme am FBI, auch der Ermittler wie der Nachfolger Robert Resslers, John Douglas, findet im Film seine Entsprechung in der Figur Jack Crawfords (gespielt von Scott Glenn) (vgl. ITL⁹¹³ 18:25).

Die beiden in *THE SILENCE OF THE LAMBS* auftretenden Serienmörder-Figuren scheinen ebenfalls zu gewissen Anteilen auf kriminalhistorischen Tätern zu basieren. Durch die Kombination gleich mehrerer Täterbiografien und *Handschriften* verunmöglichen Harris und Demme jedoch eine eindeutige Zuordnung. Dennoch verwendet die Sekundärliteratur eine nicht unerhebliche Mühe auf deren Identifizierung.

Das Begleitheft der DVD merkt hierzu an, dass „Regisseur Demme und die Filmemacher sehr genaue Recherchen“⁹¹⁴ angestellt haben, um die Täterfigur Jame Gumb/Bufalo Bill (Ted Levine) zu entwerfen. Neben Edward Gein („Wahrscheinlich trug auch er gerne die Haut seiner Opfer und betrachtete sich dabei in Spiegeln.“⁹¹⁵) und Ted Bundy („Im Film benutzt Buffalo Bill auch Bundys Trick und trägt einen falschen Gipsverband am Handgelenk, um bei den Frauen Mitgefühl zu erwecken.“⁹¹⁶) ist Gary Michael Heidnik („Die Lebensgewohnheiten des dritten Serienkillers [...] dienten als Vorlage für das düstere und schmutzige Kellerverlies.“⁹¹⁷) in die Buffalo-Bill-Figur eingeflossen.

Die Tatsache, dass der Film Jame Gumb/Bufalo Bill als aktiven Täter vorführt und seine *Handschrift* sowie seinen *Modus Operandi* inszeniert, lässt Rückschlüsse auf mögliche Vorlagen noch recht leicht zu. Anders verhält es sich beim inhaftierten Serienmörder Hannibal Lecter (Anthony Hopkins), von dessen Taten man in *THE SILENCE OF THE LAMBS* nur in Gesprächen erfährt. Krimi-Autor Anthony Bruno (welcher die Romanvorlage zum ebenfalls in den 1990er Jahren sehr populären Serienmörderfilm *SE7EN*, USA 1995, Regie: David Fin-

⁹¹² Ressler/Shachtman 1992, S. 304.

⁹¹³ ITL = *INSIDE THE LABYRINTH – THE MAKING OF SILENCE OF THE LAMBS*. Scott Glenn, der Darsteller des Jack Crawford, entwickelte seine Rolle in Zusammenarbeit mit John Douglas. Ob dies die Aussage zulässt, Douglas sei das ‚Modell‘ für die Crawford-Figur gewesen, lässt sich nicht entscheiden. Sicher ist jedoch, dass Robert Resslers Kritik zu stark ist: „Einige Leute in der BSU bilden sich ein, sie seien das Modell für die FBI-Gestalten in *Das Schweigen der Lämmer*, obwohl Harris wiederholt betont hat, daß sämtliche Romanfiguren seiner Fantasie entspringen.“ (Ressler/Shachtman 1992, 305). Der deutsche Titel seiner Autobiografie (*Ich jagte Hannibal Lecter*) insinuiert sogar, dass Ressler sich selbst in der Rolle Crawfords wiederzuerkennen glaubt, wenn man der zweiten Lesart, dass er *einen* Serienmörder, der als Vorlage für die Lecter-Figur diente, gejagt zu haben glaubt.

⁹¹⁴ DVD-Booklet, S. 6.

⁹¹⁵ DVD-Booklet, S. 6. Vgl. Kap. 4.3.7.

⁹¹⁶ DVD-Booklet, S. 6. Vgl. Newton 2002, S. 50.

⁹¹⁷ DVD-Booklet, S. 6. Vgl. Newton 2002, S. 168f.

cher, verfasst hat) versucht in einem Fachartikel in der *Crime Library* auf Basis der im Film und Roman genannten Fall-Details, die Vorlagen der Lecter-Figur einzugrenzen. Er findet Parallelen zu den Fällen William Coyne, Jason Rickets, Nikolai Dzhurmongaliev, Andrei Chikatilo und Albert Fish.⁹¹⁸

Weil diese Täter jedoch nur in einzelnen Details Übereinstimmungen mit der Figur Hannibal Lecters aufweisen, unternimmt Bruno schließlich einen eigenen Profiling-Versuch, bei dem er aus den biografischen Hinweisen der Romane ein Täterprofil Lecters konstruiert:

„How much of him is fiction and how much is based on fact? [...] Since the author will not tell us (and frankly what author would?), perhaps we can sleuth this out the way a profiler would – start with what we know about Lecter and build a profile on him that we can compare to other real-life serial killers. [...] To profile Hannibal Lecter, we must ignore the vivid character Thomas Harris has depicted in his books as well as Anthony Hopkins’s chilling portrayal of Lecter in the films *The Silence of the Lambs* and *Hannibal*. Instead we must treat Lecter as what the Bureau refers to as an UNSUB, an unknown subject.“⁹¹⁹

Als Ergebnis dieses Versuchs einer ‚Literaturkriminalistik‘ präsentiert er zwar nicht die ‚Identität‘ der Figur mit einem Täter, klärt jedoch dessen Verhältnis zu der Ermittlerin Clarice Starling, die er als Surrogat seiner im Zweiten Weltkrieg ermordeten Schwester wertet. (Vom biografischen Hintergrund dieser Figur erzählt HANNIBAL RISING.)

Hierin zeigt sich bereits *eine* Funktion, die die Agentin und FBI-Schülerin Clarice Starling (Jodie Foster) für die Handlung von *THE SILENCE OF THE LAMBS* übernimmt: Sie ist ein Counterpart – jedoch keineswegs allein zu Hannibal Lecter. In ihrer Funktion als Polizistin steht sie Jame Gumb gegenüber, als Frau dem bislang männlichen Ermittlerprinzip, als Patientin dem inhaftierten Psychotherapeuten Hannibal Lecter. Die von Jodie Foster verkörperte Figur schreibt gleichermaßen das Final-Girl-Konzept des *Slasher*-Films weiter, wie auch die seit der schwarzen Serie behauptete Indifferenz zwischen Täter und Ermittler⁹²⁰: Erst als Clarice ihre souveräne Position gegenüber Hannibal Lecter aufgibt und ihre ‚psychische Achillesferse‘ offenbart, erhält sie von ihm Hinweise, um den Fall lösen zu können. Judith Halberstam zufolge läutet die Starling-Figur gerade für weibliche Zuschauer einen Paradigmenwechsel im Serienmörderfilm ein:

„This film allows us to the pleasure of many different identifications and refuses to reduce female to a mess of mutilated flesh. The woman detective, or female dick, alters traditional power relations and changes completely the usual trajectory of the horror narrative.“⁹²¹

Doch die Figur wurde keinesfalls nur positiv aufgenommen. Die Popularität des Films brachte es mit sich, dass sich auch politische Gruppen für ihn zu interessieren begannen, welche die dem *Slasher*-Film inhärenten konservativen, puritanischen, chauvinistischen und homophoben Tendenzen kritisierten. Recht bald nach der Premiere des Films entbrannte ein Disput über die vermeintliche Homophobie des Stoffes, der sich daran entzündete, dass der fiktive Serienmörder Jame Gumb als Homosexueller dargestellt würde. Ihm wurde zudem eine reale Homosexuelle (die Schauspielerin Jodie Foster) gegenübergestellt, in deren ‚starker‘ Rolle die

⁹¹⁸ Vgl. Bruno o. J.

⁹¹⁹ Bruno o. J.

⁹²⁰ Dieses Motiv setzt bereits in Harris’ Roman *Red Dragon* ein: Auf Grund der allzu intensiven und ‚verstehenden‘ Auseinandersetzung des Ermittlers Will Graham mit dem Serienmörder Hannibal Lecter, gerät dieser in eine Identitätskrise, die psychiatrisch behandelt werden muss.

⁹²¹ Halberstam 1995, S. 166.

Kritiker das Klischee verwirklicht sahen, dass nur Lesbierinnen starke Frauen sein dürfen.⁹²² Gekoppelt war dieser Homophobie-Diskurs an den Vorwurf, Demme nutze die Anfang der 1990er Jahre herrschende AIDS-Hysterie aus, um auf Kosten des Homosexuellen-Images Horror zu kreieren. Janet Staiger untersucht diese Debatte um den Film auf die Frage hin, welche kulturellen „taboos and totems“ ein Film wie *THE SILENCE OF THE LAMBS* zu problematisieren imstande ist.

Der Entwurf der Figur Clarice Starling verfolgte zudem eine weitere Agenda, die eng im Zusammenhang mit dem Engagement des FBI bei der Filmproduktion steht. Demme äußert sich im *Making of* des Films über die Absichten der Behörde:

„They viewed this film as a recruiting film for female agents. At the time it was a big issue for them. They thought this would be a positive force in attracting women to the FBI.“ (ITL 17:05)

Die Strategie scheint aufgegangen zu sein, glaubt man den Worten Robert Ressler: „Neue Bewerber haben sich Jodie Fosters Rolle zum Vorbild genommen“⁹²³. Für das Funktionieren scheint schließlich die Ästhetik des Films zu bürgen. Angelica Schwab und Werner Faulstich, denen diese Hintergründe offenbar nicht vollständig bekannt waren, kommen in ihrer jeweiligen Analyse zu *THE SILENCE OF THE LAMBS* nämlich zu dem Ergebnis, dass „sich der Film problemlos als Propagandastreifen für die Tätigkeit der Bundespolizei interpretieren“⁹²⁴ lässt bzw. „sogar als Werbefilm für die Anwerbung von neuem FBI-Nachwuchs interpretiert werden könnte.“⁹²⁵ Schwab schlussfolgert:

„Wenn die Bundesbehörde offiziell die Kooperation mit Hollywood zusichert, dann besteht eigentlich kein Zweifel mehr daran, daß dominante Ideologien im Spiel sind, deren Verbreitung man mit einem durchschlagenden Kassenerfolg gewährleistet sieht.“⁹²⁶

Für Hannibal Lecter interessieren sich die meisten Autoren, ist er doch die zentrale Serienmörderfigur nicht nur des Films⁹²⁷, sondern darüber hinaus auch Konstante in allen Büchern des Zyklus und deren Filmadaptionen. Seine Geschichte ist es, die konsequent weiter entwickelt wird – Clarice Starling ist lediglich in zwei Filmen seine Antagonistin. Mit Dr. Lecter wird ein neuer Typus des Serienmörders im Kino eingeführt: Er ist kaum mit den psychotischen, gequälten und gejagten Figuren zu vergleichen, die seine Vorgänger darstellten. Vielmehr verbirgt sich hinter ihm ein intellektueller Schöngest, Feinschmecker, Kunstkenner und Akademiker (Psychologe), der selbst von seiner Gefängniszelle aus in Fachzeitschriften publiziert, souverän über seine Umwelt herrscht und als „Co-Ermittler“⁹²⁸ im Buffalo-Bill-Fall auftritt.

Ähnlich wie Starling, die eine Mischfigur zwischen Ermittlerin und Neurotikerin darstellt, verbindet auch Lecter zwei Eigenschaften, die im Serienmörderfilm vormals getrennt, ja sogar entgegengesetzt gewesen sind: „[E]ine konstante Grenzziehung zwischen Täter und Nichttäter

⁹²² Vgl. Staiger 1992, S. 142.

⁹²³ Ressler/Shachtman 1992, S. 305.

⁹²⁴ Schwab 1998, S. 301.

⁹²⁵ Faulstich 1996, S. 273.



⁹²⁶ Schwab 1998, S. 303.

⁹²⁷ Lecter tritt in acht Sequenzen des Films auf (0:11:56-0:18:47, 0:26:10-0:30:19, 0:50:03-0:55:22, 0:57:03-0:58:20, 0:58:39-1:02:09, 1:03:46-1:10:44, 1:11:10-1:21:33 und 1:47:25- ca. 1:49:09) und hat damit eine Screenshotzeit von insgesamt 40 Minuten und 3 Sekunden. Jame Gumb ist in sechs Sequenzen des Films zu sehen (0:30:52-0:33:32, 0:46:45-0:47:40, 0:55:23-0:57:03, 1:22:14-1:22:39, 1:29:27-1:32:28 und 1:33:38-1:45:55) und hat damit eine Präsenz von insgesamt 20 Minuten und 48 Sekunden, ist also etwas mehr als die Hälfte der Zeit, die Lecter zu sehen ist, im Bild präsent.

⁹²⁸ Krützen 2004, S. 197.

[scheint] nicht mehr zu existieren“, schreibt Inga Golde in Anbetracht der Tatsache, dass Lecter zugleich Serienmörder und Profiler ist.⁹²⁹ Damit verdeutlicht er die Grenze, die zwischen pathologischer Persönlichkeit und Therapeut liegt. Der Effekt dieser Verdeutlichung ist einerseits eine Glorifizierung des Psychopathen bis hin zum charismatischen Superhelden, andererseits eine Diffamierung der Rolle des Psychologen im Serienmörderfilm.

Gerade hierin korrespondiert auch die übrige Darstellung von Psychologie und Psychiatrie. Klaus Theweleit zufolge ist *THE SILENCE OF THE LAMBS* „ein Film, der alles Psychiatrische dämonisiert, der uns in eine mittelalterliche bzw. schreibersche Psychiatrie einführt“⁹³⁰. Fest machen lässt sich diese Behauptung schon am Interieur der psychiatrischen Klinik, in der Lecter untergebracht ist: ein verliesartiger Keller ohne Fenster, mit kleinen Zellen und unverputzten Wänden. (Abb. 4.4.1a) Der physischen Aggressivität Lecters weiß man sich nicht anders zu erwehren, als ihn in einer Ganzkörperhalterung unterzubringen und ihm eine Art Maulkorb über das Gesicht zu ziehen. (Abb. 4.4.1b)

Die Psychiatrie	Der Maulkorb
	
<p>Abb. 4.4.1a: <i>THE SILENCE OF THE LAMBS</i> (0:11:32)</p>	<p>Abb. 4.4.1b: <i>THE SILENCE OF THE LAMBS</i> (0:59:05)</p>

Das Ambiente, in dem Lecter untergebracht, ja, eigentlich lebendig begraben ist, korrespondiert mit jenem archaischen Tabu, das er mit seinen Taten gebrochen hat: Lecter ist ein Kannibale, der seine Opfer oder Teile von ihnen verspeist hat. Demzufolge erklären sich die Sicherheitsvorkehrungen (Maulkorb, Plexiglas statt Gitter) seiner Unterbringung vor allem als Schutz derjenigen, die mit ihm zu tun haben.

Aber auch das labyrinthische Kellergewölbe unter Jame Gumb's Haus besitzt symbolischen Charakter. Wie schon bei vorherigen Serienmörderfilmen dient auch in *THE SILENCE OF THE LAMBS* der situative Kontext der symbolischen Ergänzung des Plots, wird Räumen eine symbolische Funktion zugeschrieben. Werner Faulstich nimmt dies zum Anlass, eine vulgär-psychoanalytische Deutung vorzunehmen. Für Clarice Starling wird ihm zufolge der Keller unter Gumb's Haus gleichermaßen zu einem symbolischen Ort wie einer therapeutischen Insti-



⁹²⁹ In *RED DRAGON* tritt Hannibal Lecter in zweiter Eigenschaft sogar im Auftrag der Polizei auf. In *HANNIBAL RISING* (F/UK/USA 2007, Peter Webber) wird diese Rolle noch weiter ausgeführt: Dort ‚ermittelt‘ er die Mörder seiner in den Wirren des Zweiten Weltkriegs getöteten Schwester Mischa, spürt sie auf und bringt sie um. Er geriert sich dabei gleichsam als Racheinstanz, die dort weiterwirkt, wo die Nürnberger Kriegsverbrecher-Prozesse versagt haben. Selbst die Polizei verfolgt sein Tun mit nur wenig Entschlusskraft. Der Serienmörder in *HANNIBAL RISING* ist nicht nur der ausführende Arm der Polizei, sondern auch eine Instanz für Gerechtigkeit. Folgerichtig wird er von vornherein als positiver Held inszeniert.

⁹³⁰ Theweleit 1996, S. 326.

tution: „Sie steigt hinab in ihr Unterbewußtsein (Keller), konfrontiert sich mit ihren Ängsten (Leichen im Keller, Billy) und überwindet sie.“⁹³¹

Die Raumthematik in *THE SILENCE OF THE LAMBS* ist in etlichen Szenen vordergründig und wird von einigen Autoren hervorgehoben.⁹³² Besonders in den Dialogszenen zwischen Lecter und Starling wird Raum mittels Montageverfahren dazu instrumentalisiert, Identifikationsprozesse einzuleiten. So erweckt die Plexiglasscheibe, die Lecters Zelle anstelle der bei seinen Zellennachbarn verwendeten Gitterstäbe begrenzt, bei Starlings ersten Besuchen den Eindruck, beide befänden sich im selben Raum und fungiert darüber hinaus als Spiegel, der beider Körper einander räumlich näher bringt (Abb. 4.4.1c).

Der Käfig, in dem Lecter später untergebracht ist (von 1:03:40 bis 1:15:09), verhilft der Kamera über sukzessive Vorwärtsfahrten und Zooms in den Schuss-Gegenschuss-Aufnahmen des Dialogs zur Evokation absoluter Intimität zwischen den Gesprächspartnern. Dies und die in diesen Szenen eingesetzten Subjektiven ermöglichen es dem Zuschauer, sich selbst in die Situation des jeweiligen Gesprächspartners zu denken, sich als Ermittler dem Serienmörder gegenübergestellt zu sehen und als Serienmörder die Stelle der subtilen Gefahr einzunehmen. In der Finalszene, in der Clarice Starling im völlig dunklen Keller von Jame Gumb, der ein Nachtsichtgerät trägt, verfolgt wird, eskaliert diese Ästhetik der Bedrohung schließlich in einer radikalen Tätersubjektive (Abb. 4.4.1d).

Identifikation in der Spiegelung	Identifikation mit dem Täter
	
<p>Abb. 4.4.1c: <i>THE SILENCE OF THE LAMBS</i> (0:54:28)</p>	<p>Abb. 4.4.1d: <i>THE SILENCE OF THE LAMBS</i> (1:44:24)</p>

Der Film treibt mit diesen Ästhetiken der Raumverschränkung und Identifikation seine Wirksamkeit auf ein hohes Niveau. Es ist der Zuschauerraum selbst, der nach und nach seinen sicheren Status verlieren soll, indem durch Subjektiven einerseits immer wieder in ihn hinein (und aus ihm heraus) geblickt wird und andererseits die zunehmende Verunsicherung von filmischen Raumgrenzen auch auf diesen übergreift. Ein Effekt, den Demme bewusst einsetzt:

„Unser stilistisches Konzept war, der Kamera den absolut subjektiven Blick von Jodie (Foster, die Clarice spielt) zu geben. Alle sprechen direkt in die Kamera und die Kamera sieht all das, was sie

⁹³¹ Faulstich 1996, S. 276. Bereits an der Terminologie („Unterbewußtsein“) lässt sich ablesen, dass Faulstich hier allenfalls oberflächlich psychoanalytische Kategorien einsetzt. Auch sonst scheint seine Interpretation zu *THE SILENCE OF THE LAMBS* eher eine ‚Entbergung‘ deponierter Sinnstrukturen zu sein, wie sich weiter unten zeigen wird.

⁹³² Steffen Hantke widmet dem Raum in *THE SILENCE OF THE LAMBS* einen ganzen Aufsatz, in welchem er vor allem die Frage nach der Privatsphäre im Serienmörderfilm aufwirft. (Vgl. Hantke 1998a.)

auch sieht. Ich hielt das für notwendig – nicht einfach nur um Clarice zu etwas Besonderem zu machen, sondern um das Publikum zusammen mit ihr ins Zentrum der Identifikation zu ziehen.“⁹³³

Was als noch recht „traditionelle“⁹³⁴ Bedrohung mit der von Starling auf die Kamera (also den Zuschauer) gerichteten Waffe (0:19:48) beginnt, kulminiert in Montageszenen, die zwei parallele, räumlich weit voneinander entfernte Handlungsorte so koppeln, als wären sie einer (1.35:25-1:36:22)⁹³⁵ und schließlich jenen Szenen in Jame Gumb's Keller, in denen er (bzw. wir) Clarice Starling verfolgt, fast mit der Hand berührt und zu erschießen droht.

Der Film transportiert diese Ästhetik überaus vordergründig, ja, stellt sie regelrecht aus. *THE SILENCE OF THE LAMBS* verfährt mit etlichen Motiven und Strukturen auf diese Weise. Er wirkt in seinen zahlreichen Zitaten und Anspielungen bewusst kodiert, so dass der Akt der individuellen Interpretation und das ‚Herauslesen deponierten Sinns‘ in etlichen Fällen zusammenfallen. Theweleit fasst diese Strategie der Deutungsangebote als „Konstruktionsprinzip“ auf:

„Er [der Film, S. H.] arbeitet seine 6, 7 oder mehr Ebenen zielsicher durch, der perverse Gewaltglotzer bekommt seinen Film ebenso wie der Polizeiseriengucker und die Horrorfilm-Verspeiser ... der Entwicklungspsychologe bekommt seinen Film wie der Insektenforscher, wie der Spezialist für Initiationsriten und der Sammler von ‚Bildtypologien‘ ... der/die Jugendliche, die in ihrem sich entpuppenden Leib stecken und noch nicht wissen, als wer oder was sie da herauskommen werden, bekommen ihren Film“⁹³⁶.

Die auf diese Weise ‚angebotenen‘ Motive reichen von der Metapher des Schmetterlings (nebst seiner Metamorphose) über die bereits erwähnten Identifikationsprozesse zwischen den Figuren bis hin zu kunstgeschichtlichen Topoi, die ebenfalls in den Film hineinkodiert wurden. So erweist sich die von Halberstam entdeckte Francis-Bacon-Ikonografie⁹³⁷ als intendierter Effekt der Ausstattung (Abb. 4.4.1e+f), wie die Production Designerin Kristi Zea im Interview verrät:

„We went a variety of sources, but largely I found that the works of Francis Bacon seemed to speak to me in a very strange way. The tones, the colours that he used seemed to be the kind of colours that we should have in our story. How it translated into what we did is probably most obviously seen in the cage that Lecter was housed in, and the resultant carnage that happens after Lecter escapes was directly inspired by Francis Bacon.“ (ITL 23:30-24:07)

Die kunstgeschichtlichen Allusionen ziehen sich bis hin zur Werbekampagne des Films: Der eigens für die Dreharbeiten präparierte Totenkopffalter bekam auf einem Plakatmotiv als Totenkopf ein Vexierbild des Fotografien Philippe Halsman (Abb. 4.1.1g+h).





⁹³³ Jonathan Demme zit. n. DVD-Booklet, S. 2.

⁹³⁴ Eine erste Szene dieser Art findet sich bereits 1903 in dem Western *THE GREAT TRAIN ROBBERY* (USA 1903, Regie: Edwin S. Porter), in der am Ende ein Revolverheld seine Waffe auf die Kamera richtet und schießt.

⁹³⁵ Demme stützt diesen Effekt durch einen Trick: Er unterlegt das erste Bild des falschen Hauses mit der Bildunterschrift „Calumet City, IL“ (1:33:34), hier klingelt das FBI, und schneidet kurz darauf zum richtigen Haus in Belvedere (Ohio), wo Gumb öffnet, ohne durch abermalige Bildunterschrift zu kennzeichnen, dass ein Ortswechsel stattgefunden hat. Hier wird ein Authentizitätssignal also bewusst zur Irreführung eingesetzt.

⁹³⁶ Theweleit 1996, S. 331f.

⁹³⁷ Halberstam 1995, S. 175.

Adaption	Quelle
	
<p>Abb. 4.4.1e: THE SILENCE OF THE LAMBS (1:16:43)</p>	<p>Abb. 4.4.1f: Konzeptzeichnung nach Francis Bacon (ITL 24:03)</p>
Adaption	Quelle
	
<p>Abb. 4.4.1g: Ausschnitt des Totenkopfmotte- Plakats (ITL 41:54)</p>	<p>Abb. 4.4.1h: Philippe Halsmann „Dalí“ (1948)</p>

Die Kritik, die Klaus Theweleit angesichts einer kunsthistorischen Lektüre des Films, wie sie Dieter Niewöhner unternimmt, formuliert, scheint daher in gewissem Maße gerechtfertigt:

„Der Witz ist: es ist zu sehen und zwar, weil Demme es tatsächlich hineingetan hat. Nicht in der Dominanz, in der es dem Kunsthistoriker [...] erscheint. Ein sog. ‚normaler Betrachter‘ wird womöglich nichts davon sehen, ohne darauf hingewiesen worden zu sein, und vielleicht auch dann nicht. Aber genau das ist das Konstruktionsprinzip des Films.“⁹³⁸

Die Frage ist jedoch, welchen Raum dieser „Überbietungsfilm“⁹³⁹ dem Zuschauer und seiner eigenen Lektüre dann überhaupt noch lässt. Der Verdacht, die eigene Interpretation sei nur

⁹³⁸ Theweleit 1996, S. 331.

⁹³⁹ Theweleit 1996, S. 325.

eine Entbergung bereits deponierten Sinns, stellt sich angesichts dieser Reichhaltigkeit mehr als einmal während des Lektüreprozesses. Der Film scheint sich damit gegen jede interpretatorische Vereinnahmung zu feien: sei sie nun ideologiekritisch (wie die Schwabs), psychoanalytisch (wie die Faulstichs), kunsthistorisch (wie die Niewöhners) oder auch bloß über die Technik der *telling names* (eine Annäherung, der sich weder Faulstich⁹⁴⁰, noch Krützen⁹⁴¹, noch Theweleit⁹⁴² entziehen können).

THE SILENCE OF THE LAMBS gelingt mit dieser Mehrfachkodierung seiner Erzählung also nicht bloß die Vereinnahmung neuer Zuschauerschichten, sondern darüber hinaus auch ein intellektuelles Anschmiegen an den jeweiligen Sinnhorizont des einzelnen Betrachters. Der Film ist damit ein verführerischer Beitrag, bei dem selbst die Gewaltszenen nicht mehr in dem Maße abschrecken, wie sie es beim modernen Serienmörderfilm getan haben. Serienmörder und Kannibalen haben in THE SILENCE OF THE LAMBS „Karriere gemacht“⁹⁴³ – mit ihm haben sie gewissermaßen ihren Schrecken verloren und sich einerseits zu Superhelden, andererseits vollends zur Projektionsfläche intelligibler Konstrukte gewandelt.

4.4.2 TV or not TV – C'EST ARRIVÉ PRÈS DE CHEZ VOUS (Belgien 1992, Rémy Belvaux, André Bonzel, Benoît Poelvoorde)

In vielerlei Hinsicht ähnelt der fiktive Serienmörder Benoît Patard⁹⁴⁴ aus MANN BEIßT HUND⁹⁴⁵ seinem Vorgänger Hannibal Lecter: „Psychopath und Schöngest, brutaler Mörder, feinfühlig (Möchtegern)-Poet und Musiker, das sind die Eckpunkte, an denen sich der schillernde Charakter Bens festmachen lässt.“⁹⁴⁶ Ben ist scheinbar kein pathologischer Serienmörder⁹⁴⁷, er verdient mit dem Ermorden von Briefträgern, Rentnern und anderen ‚kleinen Leuten‘ seinen Lebensunterhalt. Er ist jedoch auch kein reiner ‚Pragmatiker‘, sondern inszeniert seine Taten mit zum Teil großen Gesten. Der Tendenz der Heroisierung des Serienmörders folgt auch MANN BEIßT HUND:

„Durch seinen auffälligen und ungewöhnlichen Charakter, der auch seine positiven Seiten haben kann, wird er nie wirklich zur Antipathie-Figur – man kann sich als Zuschauer einer gewissen Faszination

⁹⁴⁰ Faulstich dechiffriert hier unter anderem die Anagramme Lecters, die dieser eigentlich Clarice Starling als Rätsel stellt. (Vgl. Faulstich 1996, S. 273.)

⁹⁴¹ „Offenbar verweist sein Name auf eine seiner außergewöhnlichen Qualitäten. ‚Lecter‘ kann übersetzt werden als ‚Leser‘. Er kann Clarice‘ Gedanken lesen“. (Krützen 2004, S. 185.)

⁹⁴² Wenngleich Theweleit diese Methode auch über den Filmplot hinaus erweitert: „Jodie Foster hat genau den richtigen Namen für die Funktion, die sie im Film hat: ‚Foster‘ heißt nähren, pflegen. Adoptiv- und Pflegeeltern heißen Foster-Parents in den USA. Der Film nährt sich und mästet sich an ihrem Gesicht wie ein Pflegekind an seinen Fosters. Jody Foster wächst damit, zum Superstar.“ (Theweleit 1996, S. 350, Fußnote 7.)

⁹⁴³ Krützen 2001, S. 483.

⁹⁴⁴ Der volle Name der Täterfigur wird nur an einer Stelle des Films genannt: Als eine Gerichtsreporterin von seiner Verurteilung berichtet (1:22:20). In der übrigen Zeit wird er „Ben“, an mehreren Stellen auch „Benoît“ (z. B. 0:03:45, 0:23:15, 1:14:13-1:14:17) genannt. Dies zu erwähnen ist insofern von Bedeutung, als Marion Müller (vgl. Müller 2002, S. 190) aus der Benennung Bens einen Widerspruch ableitet, nachdem dieser als einziger Protagonist nicht den Namens des ihn darstellenden Schauspielers (Benoît Poelvoorde) trage. Dies stimmt jedoch nur in Bezug zum Nachnamen der Figur. An anderer Stelle sieht sie die Verschmelzung von Figur und Darsteller jedoch und konstatiert: Man „kann [...] manchmal kaum unterscheiden, wo der Schauspieler Benoît Poelvoorde aufhört und der ‚Schauspieler‘ Ben beginnt“. (Müller 2002, S. 179.)

⁹⁴⁵ So der deutsche Verleihtitel des Films C'EST ARRIVÉ PRÈS DE CHEZ VOUS. Dieser geht auf den englischen Titel MAN BITES DOG zurück und spielt damit offenbar auf den Boulevardzeitungscharakter des Sujets an. Im Folgenden benutze ich den deutschen Verleihtitel.

⁹⁴⁶ Müller 2002, S. 178.

⁹⁴⁷ Dass er sich dennoch zu dieser Kategorie rechnen lässt (vgl. Müller 2002, S. 197), ermöglicht die weite Serienmörder-Definition von Stephan Harbort (Harbort 2006, S. 20). Darüber hinaus besitzt Ben durchaus pathologisches Potenzial, welches sich zum einen aus seiner Soziopathie, zum anderen aus seinem überbordend narzisstischen Verhalten ablesen lässt.

für ihn nicht entziehen. Sein Hintergrund bricht mit der üblichen ‚Vater misshandelt / Mutter trinkt-Konstellation‘ zerrütteter Familienverhältnisse [in Serienmörderfilmen, S. H.]⁹⁴⁸

MANN BEIßT HUND kommt in der Stilistik eines Dokumentarfilms daher: „MAN BITES DOG was made to look as if it was shot on the spot as a real documentary.“⁹⁴⁹ In körnigen Schwarzweiß-Bildern, mit scheinbarem⁹⁵⁰ Originalton, Kamera im wackligen „hand held vérité style“⁹⁵¹ und teilweise schlechter Beleuchtung berichtete er vom Treiben des Serienmörders Ben. Dieser wird von einem Kamerateam, bestehend aus dem Regisseur Rémy, dem Kameramann André und mehrfach wechselnden Tonmännern begleitet. Wozu der Film, den das diegetische Filmteam dreht, verwendet werden soll, wird nicht erwähnt. Allerdings hängt die Produktion sehr vom ‚Erfolg‘ des Serienmörders Ben ab: Je mehr Geld er auf seinen Raubmord-Zügen erbeutet, desto besser für den Film, der mit der Budgetknappheit seines Produktionsteams steht und fällt. Insofern wird der Serienmörder, nach dessen Tun und Anweisungen sich der Drehplan ausrichtet, nicht nur „zum eigentlichen Regisseur des Films“⁹⁵², sondern sogar zu dessen Produzenten. Fand in SILENCE OF THE LAMBS eine Entgrenzung von Ermittler- und Täterfigur statt, so problematisiert MANN BEIßT HUND die Annäherung der Medien an den Serienmörder.

Die Rollen der Figuren *im Film* und der Produzenten *des Films* MANN BEIßT HUND unterliegen noch einer weiteren Form der Entgrenzung, die dadurch, dass Figuren und Produzenten dieselben Namen tragen, zusätzlich verstärkt wird. Das Projekt war es, Regisseur Rémy Belvaux zufolge „to make a film without money“ (INT 0:55), „a film about filmmaking“ (INT 3:22)⁹⁵³. Dieses Projekt verdoppelt sich in der Erzählung des Films, da auch die diegetischen Filmemacher kein Geld haben. Die Lösung, die der Film für dieses Problem liefert, lautet: Der Gegenstand (der Serienmörder Ben) muss genug Geld einbringen, um den Film über sich zu finanzieren. Damit schreibt sich MANN BEIßT HUND, auch ohne dass seine Macher es intendieren, direkt in einen Diskurs über Ethik und Ökonomie des Filmemachens und die Ausbeutung reißerischer Themen zum Geldwerb ein.

Die Verwischung der Grenzen zwischen Narration und Produktion und die Manifestation des Fakes gehen soweit, dass etwa die Familie des Schauspielers Benoît Poelvoorde auch die Eltern Bens ‚spielen‘. Aus einem Text Bonzels wird das Gerücht kolportiert⁹⁵⁴, die Angehörigen Poelvoordes hätten nichts vom eigentlichen Thema des Films gewusst und geglaubt, es handle sich um einen Film über Benoît Poelvoorde:

„The interview with Benoit’s mother and grandparents was shot as if we were doing a film portrait of Benoit without telling them about the killer aspect of the story. We later had to tell his mom what the

⁹⁴⁸ Müller 2002, S. 178. „It is difficult not to like Ben“, schreiben Slater und Kerekes (Slater/Kerekes 1995, S. 64). Die Sympathie für den Serienmörder Ben ist jedoch nicht grundsätzlich vorhanden, vor allem wenn es um die provokant ausgestellte Halbbildung des Zynikers und seine oft gespielte Freundlichkeit geht. (Vgl. Müller 2002, S. 180f.)

⁹⁴⁹ Bonzel 2002, S. 2.

⁹⁵⁰ „We later added some camera noise at the mixing stage, and degraded the sound.“ (Bonzel 2002, S. 2.)

⁹⁵¹ Slater/Kerekes 1995, S. 65.

⁹⁵² Müller 2002, S. 195.

⁹⁵³ INT: INTERVIEW WITH THE FILMMAKERS (1993) im Bonusmaterial der DVD. André Bonzel wiederholt und radikalisiert dies: „[...] MAN BITES DOG tells just that: the story of a film crew dying to make their film. [...] More than any statement on violence – as some people have seen it, and which was never our intention to make – MAN BITES DOG is just a film about ... filmmaking.“ (Bonzel 2002, S. 2.)

⁹⁵⁴ Vgl. Slater/Kerekes 1995, S. 64.

film was really about in order to shoot two other segments, among them the jail scene. (She was shocked to see her son behind bars.)“⁹⁵⁵

Die zweite von Bonzel erwähnte Sequenz dürfte jene sein, in der die Mutter vom Mord an einer Familie spricht (0:57:10), der ja ‚in Wirklichkeit‘ nur in der Fiktion – eine Sequenz zuvor – stattgefunden hat.⁹⁵⁶

Das Ergebnis dieser simulativen und authentisierenden Strategien ist eine bis dahin im Serienmörderfilm nicht da gewesene Ästhetik des Distanzverlustes⁹⁵⁷, die den Zuschauer schon nach kurzer Zeit zu einem ‚Zeugen‘ macht: „Der Film bricht mit dem Mythos vom unbeteiligten Beobachter.“⁹⁵⁸ Damit bereitet er einen moralischen Diskurs über sich selbst vor, der dann im Nachhinein auch tatsächlich und in aller Heftigkeit geführt wurde. Von Beginn an wurde MANN BEIßT HUND als Film, der sich zu seinem Thema scheinbar affirmativ verhält, ‚missverstanden‘ und zensuriert. In Frankreich wurde das ursprüngliche Filmplakat überarbeitet: „the original poster showing Ben shooting a baby offscreen, with blood and pacifier flying in the foreground, had to be changed; the pacifier was replaced by false teeth.“⁹⁵⁹ (Abb. 4.4.2a+b)

⁹⁵⁵ Bonzel 2002, S. 2.

⁹⁵⁶ Derartige Paratexte zur Evokation von Authentizität, wie jenes Gerücht von der Unwissenheit der Familie Poelvoorde, werden bei *Snuff*-Filmen und Mockumentaries des Öfteren gestreut: Bereits zu Michael und Robert Findlays Film *SNUFF* (USA/Argentinien 1976) kursierten im Vorfeld des Kinostarts Gerüchte, das Gezeigte basiere auf authentischem Dokumentarfilmmaterial. Seine Hyperbolisierung erfährt dieses Verfahren mit Daniel Myricks und Eduardo Sánchez' *THE BLAIR WITCH PROJECT* (USA 1999).

⁹⁵⁷ „I think the viewer really becomes the camera because it's always the point of view of the camera.“ (André Bonzel zit. n. Bouzereau 2000, S. 205.) Diesen Effekt konstatiert auch die Sekundärliteratur. Vgl. „draws the viewer into the picture“ (Slater/Kerekes 1995, S. 65), „distanzlos[] [...] Präsenz der Zuschauer“ (Hollensteiner 1994, S. 41), „Mann beißt Hund [ist] im Prinzip ein ‚Film im Film‘, wobei letzterer – der distanzierende Rahmen-Film – nur in der Imagination besteht.“ (Lux 1993, S. 31), „Täter, Zuschauer und Opfer [...] vereinigt“ (Schneider 1993, S. 10), „Angriff des Kinos auf den Zuschauer“ (Seeßlen, zit. n. Schneider 1993, S. 10), „Das eigentlich Skandalöse ist jedoch, in welchem Maße das Filmteam regelrecht mit seinem Objekt verschmilzt und damit jede Möglichkeit einer kritischen, signifikanten Distanznahme zum ‚Gezeigten‘ schon bald über Bord wirft.“ (Schmitt 2001, S. 29), „Die dokumentarische Form, wenn es auch nur eine gefälschte ist, schafft unbewusst eine grössere Involvierung seitens des Zuschauers, denn sie wirkt auf subtile Weise realistischer als Spielfilme, bei denen man schneller mit der Einstellung ‚es ist ja nur ein Film‘ zur Hand ist.“ (Müller 2002, S. 176).

⁹⁵⁸ Wefel 1993, S. 38.

⁹⁵⁹ Bouzereau 2000, S. 206.

Bearbeitet	Original
	
Abb. 4.4.2a: zensiertes Motiv	Abb. 4.4.2b: unzensiertes Motiv

Co-Regisseur Bonzel kommentierte diesen Eingriff mit Sarkasmus und einem Verweis auf die anlässlich des Films geführte Medien-Gewalt-Debatte:

„It’s all right to kill old people but not babies [...]. Violence is there in society even if we don’t show it. And maybe, if you do show it on-screen, you don’t have to be violent in real life. But I agree that the violence you show should be honest and make people think. Our film is not like Rambo, where you have black-and-white villains and the hero just shoots lots of people up and you’re meant to cheer along with it. That’s obscene.“⁹⁶⁰

In der US-Fassung wurde *MANN BEIßT HUND* um eine zentrale Sequenz gekürzt: Ben und das Filmteam überfallen in betrunkenem Zustand ein Liebespaar in deren Wohnung. Nacheinander vergewaltigen sie die Frau, danach wird diese und ihr Freund ermordet. (1:05:24-1:07:47) Die im Verhältnis zum Rest des Films überaus gewalthaltige und sexistische Szene stellt gleichzeitig den Höhepunkt der Zuschauer-Involvierung dar:

„[Z]um Abschluss das Bild des Grauens, bei dem die Kamera langsam den völlig blutverschmierten Ort des Schreckens erfährt, schein[t] es endlich zu schaffen, den unvermeidbar zum Voyeur gewordenen Zuschauer aufzurütteln: das wie eine feucht-fröhliche Party inszenierte und geschnittene Geschehen, die wie auf einer Schlachtbank verunstaltete Frauenleiche, der auf der Spüle hängende Leichnam ihres Mannes und das in diesem Chaos auf dem ebenfalls bluttriefenden Boden schlafende

⁹⁶⁰ Bouzereau 2000, S. 206.

Team gehen selbst dem hartgesottensten Zuschauer an die Substanz und wühlen im wahrsten Sinne des Wortes in seinen Eingeweiden.“⁹⁶¹

Allein diese Sequenz hätte wegen der detailliert dargestellten Vergewaltigung in den USA dazu geführt, dass der Film nicht für ein jugendliches Publikum zugänglich gemacht werden dürfte und wurde daher entfernt. Den ökonomischen Verlust durch eine NC-17-Klassifizierung vor Augen sprachen sich die Regisseure dennoch scharf gegen die Zensurierung der Szene aus:

„The filmmakers were outraged and insisted that the rape scene be in it even though they had received an NC-17, limiting the distribution of the picture. ‚I think the viewer really becomes the camera because it’s always the point of view of the camera,‘ declares codirector-writer André Bonzel. ‚That’s why in the rape scene, when the cameraman gets in, it’s even more disturbing, because it’s like you are going to do it.“⁹⁶²

Wie Marion Müller erwähnt, kommen in der Vergewaltigungsszene genau jene Ästhetiken zum Tragen, die Bonzel hier kurz mit „becomes the camera“ beschreibt. Der *Mise-en-Abyme*-Effekt, der durch die Entgrenzung zwischen extra- und intradiegetischem Filmteam bereits erzeugt wurde, wird hier durch die *mediale Demedialisierung* im Rahmen der Dokumentarfilmästhetik noch verstärkt. Nicht nur das Team selbst tritt vor die Kamera und damit noch tiefer in den filmischen Diskurs, sondern auch die Technik ‚spielt eine Rolle‘: Kameramann André filmt Rémy dabei, wie er die Frau vergewaltigt, während der Tonmann Patrick diese mit dem Mikrofon quält (Abb. 4.4.2c).

Die in MANN BEIßT HUND immer wieder im Bild zu sehende Technikausrüstung des Filmteams wird hier zum Garanten des filmischen Prozesses und damit der Authentizität des Dargestellten. Die Technik verliert nicht nur in dieser Sequenz ihre Neutralität und ‚Unschuld‘; später wird das Zoom-Objektiv der Kamera noch einmal dazu genutzt, ein Opfer Bens besser anvisieren zu können (0:35:51-0:36:22), mit dem Mikrofon wird das Geräusch eines Genickbruchs aus nächster Nähe eingefangen (0:45:23) und Ben analysiert am Schneidetisch einen fehlgeschlagenen Überfall „um Gewalt zu verbessern, ja zu perfektionieren“⁹⁶³ (1:20:25-1:21:19, Abb. 4.4.2d).

Technik im Bild



Abb. 4.4.2c: MANN BEIßT HUND (1:06:03)



Abb. 4.4.2d: MANN BEIßT HUND (1:21:18)

⁹⁶¹ Müller 2002, S. 187.

⁹⁶² Bouzereau 2000, S. 205.

⁹⁶³ Müller 2002, S. 188.

Dass in *MANN BEIßT HUND* angefangen vom Format (Dokumentarfilm) über die Technik bis hin zur Zuschauerschaft der Verlust der Unschuld so konsequent inszeniert wird, hat eine intensive Debatte in der Filmpublizistik ausgelöst. Der bei den internationalen Filmfestspielen in Cannes 1992 mit dem „Prix de la Jeunesse“ ausgezeichnete Film hat vor allem die Filmkritiker polarisiert, wie sich an der Podiumsdiskussion „Läuft das Kino Amok?“ vom 15. Mai 1993 im Münchner Stadtmuseum ablesen lässt.⁹⁶⁴ Im Juni 1993 wurde *MANN BEIßT HUND* von der Redaktion der Zeitschrift *epd Film* zum „Film des Monats“ gekürt – unter Berücksichtigung der Gegenstimme des damaligen Chefredakteurs Werner Schneider.⁹⁶⁵ Die Debatte – sowohl von der Podiumsdiskussion als auch der „Film des Monats“-Wahl – wurde in der Zeitschrift *epd Film* dokumentiert.

Während der Berliner Staatsanwalt und Filmkritiker Dietrich Kuhlbrodt sich „Gegen die Einrichtung gewaltfreier Zonen“ (so der Titel seines Beitrags) aussprach und versuchte, vor allem auf den kathartischen Effekt von Gewaltdarstellungen im Film hinzuweisen, richtete Werner Schneider sich dezidiert gegen den vermeintlich medienkritischen Gestus von *MANN BEIßT HUND* und nennt den Film

„ein gezielt mit abscheulichen Gewaltszenen operierender Film, der Täter, Zuschauer und Opfer in einer zynischen Kumpanei vereint. [...] Zynisch nenne ich all die filmischen Darstellungsformen der Gewalt, die mit medialen und realen Gewaltverhältnissen spielen, ohne daß eine kritische Selbstreflexion und ein ethischer Diskurs über den Zusammenhang von Medien und Gewalt in Gang kommt.“⁹⁶⁶

Die von Schneider eingeforderte „Selbstreflexion“ könne nicht im Bruch der Darstellungskonventionen, der Ironie und Gewaltinszenierungen geleistet werden, sondern müsse im Film selbst diskursiviert werden, um nicht in den Verdacht der Doppelmoral⁹⁶⁷ oder gar der „witzige[n] Handlungsanleitung“ zu geraten, „um realen Mordbrennern und Geiselnahmern bei nächster Gelegenheit den rechten Umgang mit den Medien schon einmal vorzuführen.“⁹⁶⁸ Schneiders Befürchtung steht im Schatten des so genannten „Gladbecker Geiseldrama[s]“⁹⁶⁹ im August 1988, bei dem zwei Bankräuber unter Mithilfe der Medien eine spektakuläre Flucht ‚inszenierten‘, in deren Verlauf sie eine ihrer Geiseln töteten. Die Beziehung zwischen Ben und dem Filmteam ähnelt tatsächlich jener Kooperation zwischen den Entführern und den Medien, die von der Gewährung eines Exklusivinterviews kurz nach dem Überfall bis hin zur Fluchthilfe reichte. Insofern ließe sich *MANN BEIßT HUND* auch als ein Reflex auf diese Ereignisse, zumindest aber den Umgang der Medien mit spektakulären Verbrechensfällen lesen.

Der „ethische Diskurs“, den Schneider einfordert, findet jedoch durchaus statt – nicht zuletzt ist sein Beitrag ein Beleg dafür (und Bestandteil davon). Die Frage, ob ein Film, um eine moralische Position beziehen zu können, innerhalb seines Plots selbst moralische Argumente

⁹⁶⁴ Vgl. Gansera 1993, S. 11.

⁹⁶⁵ Vgl. Hollensteiner 1994.

⁹⁶⁶ Schneider 1993, S. 10.

⁹⁶⁷ Natürlich ist auch ein Film wie *MANN BEIßT HUND* in der Dialektik gefangen, mit dem, was er vorführt und kritisiert – die Gewalt und ihre mediale Ausbeutung – indem er es vorführt, Geld zu verdienen. Dieses Argument wird in Kap. 4.4.4 wieder aufgegriffen.

⁹⁶⁸ Schneider 1993, S. 10.

⁹⁶⁹ Vgl. Schneider 1993, S. 10. Dort zieht Schneider auch Parallelen zur Rolle des Fernsehens bei den Brandanschlägen auf Asylbewerberheime in Rostock (1992).

aufbringen müsse, ist ein Streitfall⁹⁷⁰; sicher ist jedoch, dass MANN BEIßT HUND der Initiator eines solchen Diskurses geworden ist. Auch wenn seine Macher ihn ursprünglich nicht als einen solchen Beitrag intendiert hatten, war ihnen der polarisierende Charakter gerade dieser Thematik durchaus bewusst: „The whole point is to say to the viewer – Look how can you accept it?“⁹⁷¹ Es sind hier also vielmehr die *Paratexte* – vor allem auch die der Autoren selbst – die den ethischen Diskurs befördern.

Georg Schmitt, der in seiner Monografie *Die Allmacht des Blickes* die „Debatte um Medien-
gewalt im zeitgenössischen Film“ (so der Untertitel des Buches, Hervorhebung durch mich) untersucht, widerspricht der Einschätzung Schneiders schon allein durch Aufnahme von MANN BEIßT HUND in den von ihm untersuchten Kanon. Schmitt sieht die fehlende Stellungnahme des Films (bzw. der „Filmverantwortlichen“⁹⁷²) im Gegensatz zu Schneider als umso dringlichere Aufforderung der Auseinandersetzung:

„Es ist die pure Indolenz, die den Betrachter geradezu nötigt, ihn mit Bewertung aufzuladen. Wenn die fehlende Wertung der Filmemacher in moralischen Maßstäben überhaupt zu beurteilen ist, dann ist sie vormoralisch, debil, aber gerade nicht amoralisch. Hier wird nicht bewußt auf moralische Kategorien verzichtet, hier sind sie schlichtweg abwesend. [...] Wenn es zu den Aufgaben des Filmes gehört, die Darstellbarkeit grauenhafter Geschehnisse zu reflektieren, dann stellt ‚Mann beißt Hund‘ alle Merkmale konsequent in den Dienst dieser Fragestellung. Der gekonnt inszenierte Realismus, die Bild- und Tonführung, die Auflösung von Betrachter und Geschehen innerhalb des filmischen Zusammenhangs, all diese Maßnahmen entblößen den Schrecken“⁹⁷³.

Schmitt sieht die Aufforderung zur ethischen Stellungnahme vor allem in der distanzverringenden Authentizitätsästhetik. Indem der Film seinem Zuschauer buchstäblich auf den Leib rückt, macht er durch sein Sujet, gekoppelt an das Unterlaufen seiner Sehgewohnheiten, die ‚Moral von der Geschichte‘ regelrecht spürbar. Dies sei Schmitt zufolge sogar das einzig adäquate Vorgehen bei der filmischen Thematisierung von Gewalt:

„Kann es sein, daß die visuelle Kraft filmischer Bilder genau da beginnt, wo sie kein wertender Diskurs unmittelbar einholen kann? Daß sich ihr diskursives Potenzial erst in der Diskussion um die Begreifbarkeit des bloß Darstellbaren aber nicht Beschreibbaren entzündet? Wenn dem so ist, zeigt dieser Film viel über die dramaturgische Verniedlichung von Gewalt, indem er von ihr keinen Gebrauch macht. [...] doch er unterläßt es, die Einwirkungen dieser Gewalt mitten im Alltag mit Bewertungen (oder dramaturgischen Kniffs, wie es Michael Haneke versucht hat) einzufärben.“⁹⁷⁴

Damit MANN BEIßT HUND sein Ziel – den Zuschauer – endgültig erreichen kann, müsste er sich nicht nur einer Authentizität suggerierenden Ästhetik bedienen, er müsste darüber hinaus seine mediale Verfasstheit als Kinofilm erfolgreich kaschieren: Kino ist immer zeitlich vergangen und räumlich fern – im Gegensatz zum Fernsehen, das allein durch sein mediales Setting (im Privaten der Wohnung) den ‚kulturellen Ausnahmezustand‘ eines Kinobesuchs unnö-

⁹⁷⁰ Dieser Streitfall hat sich im selben Jahr anlässlich der Dokumentation BERUF NEONAZI (D 1993, Winfried Bonengel), gestartet am 18.11.1993, noch einmal wiederholt: Regisseur Bonengel lässt den bekennenden Neo-Nazi Ewald Althans seine Gesinnung bis hin zur Leugnung des Holocaust unkommentiert vor der Kamera preisgeben – in der Hoffnung, Althans würde sich und seine Ideologie durch Widersprüche selbst desavouieren. Da der rhetorisch geschickte Neo-Nazi jedoch selbst in einer Gaskammer von den Anwesenden keine angemessene Reaktion auf seine Provokationen erfährt, scheint der Effekt zu verpuffen. Aus diesem Grund wurde verfügt, dass der Film nicht ohne begleitenden Kommentar aufgeführt werden durfte. (Vgl. Schmitt 2001, S. 29.)

⁹⁷¹ André Bonzel zit. n. Slater/Kerekes 1995, S. 65.

⁹⁷² Schmitt 2001, S. 29.

⁹⁷³ Schmitt 2001, S. 32f.

⁹⁷⁴ Schmitt 2001, S. 33f.

tig macht und durch die Möglichkeit der Liveübertragung den zeitlichen Abstand zwischen dem Geschehenen und dem Gesehenen auf (beinahe) Null reduziert.

MANN BEIßT HUND insistiert an vielen Stellen darauf Kino zu sein. Angefangen bei Bens Begrüßung der Kino-Zuschauer (die den Film über ihn zu Gesicht bekommen sollen): „Amis du cinéma, bonsoir!“ (0:58:54-0:59:00), über das von ihm lauthals vorgetragene Lied „Cinéma“⁹⁷⁵ (1:03:39-1:05:20), bis hin zur Gegenüberstellung des Filmteams mit einem konkurrierenden Fernsehteam. Als Ben Remy die Kamera des zweiten Teams anbietet, lehnt dieser ab mit den Worten: „No, c’est la vidéo.“ Ben fragt daraufhin: „Et nous, c’est quoi?“ und bekommt zur Antwort: „Le film.“ (0:52:18-0:53:14). Die Behauptung, dass es sich bei Ben und der der Filmcrew um ein Fernsehteam handelt, wird sogar bei der Ausführung des Mordes an der alten Frau (0:17:50-0:19:48) als „Tarnung“⁹⁷⁶ benutzt und damit im Plot selbst als Fake entlarvt: „Nous sommes une équipe de télévision.“ (0:17:56)

Trotz dieser expliziten Hinweise auf das Kino wurde und wird MANN BEIßT HUND dennoch als ein Film mit Bezug auf das Fernsehen wahrgenommen. Vor allem als Reaktion und Parodie auf das Reality-TV wird er immer wieder interpretiert.⁹⁷⁷ Die Authentizitätsästhetiken des Films scheinen hier ein Bestreben in den Zuschauerköpfen zu verbalisieren, das dem Serienmörderfilm von Beginn an innewohnt: Zur endgültigen Evokation von Authentizität muss die dispositive Barriere des Kinos hin zur Fernseh-Ästhetik überwunden werden. Es scheint im Fall von MANN BEIßT HUND so, als haben die Kritiker, die den Film mit dem Fernsehen oder einer Kritik am selben in Verbindung bringen, dieses Vorhaben bereits antizipiert. Dafür spricht auch, dass die dem Film innewohnende dramatische Struktur ignoriert wird. „Eine eigentliche ‚Handlung‘ entwickelt der Film erst im letzten Drittel“⁹⁷⁸, konstatiert Stefan Lux und übersieht dabei, dass MANN BEIßT HUND über einen durchaus stetigen Handlungsaufbau und -ablauf verfügt.⁹⁷⁹ Georg Schmitt leitet aus der Schlusseinstellung des Films ab, dass der Film den Eindruck erweckte, es handele sich bei ihm um einen „posthumer Rohschnitt“⁹⁸⁰, der damit natürlich – ähnlich einer TV-Live-Schaltung – auch nicht über einen vollends konstruierten Handlungsverlauf verfügen kann.

Die Autoren von MANN BEIßT HUND sind sich selbst über die Nähe ihres Films zum Fernsehen uneinig. Während Benoît Poelvoorde angesichts der Medien-Gewalt-Debatte äußert: „Ein Film über das Fernsehen, das einen Mörder filmt, ist ein Film über das offene Fenster, den Voyeurismus und den versteckten Blick“⁹⁸¹, insistiert André Bonzel – abermals einen Ver-

⁹⁷⁵ Offenbar eine Travestie der Lieder „Cinéma“ (CBS 1980, Interpret: „Paola“) und „Cinéma Cinéma“ (Polydor 1987, Interpret „Jamais Bleu“).

⁹⁷⁶ Lux 1993, S. 31.

⁹⁷⁷ Vgl. Hollensteiner 1994, S. 40f., Schneider 1993, S. 10, Slater/Kerekes 1995, S. 63, Müller 2002, S. 190, Lux 1993, S. 31, Wefel 1993, S. 38.

⁹⁷⁸ Lux 1993, S. 31.

⁹⁷⁹ Dieser ließe sich in Anlehnung an die Tragödientheorie etwa in vier Segmente unterteilen: 1. Prolog und Exposition: „Bens Beruf und Vorstellung der Protagonisten“ (0:00:00-0:29:47), 2. steigende Handlung: „Ben und das Filmteam arbeiten zusammen und kommen sich näher“ (0:29:54-1:07:47), 3. Peripetie, fallende Handlung und Krise: „Bens Freunde erhalten Mafia-Drohungen, er kommt ins Krankenhaus“ (1:07:47-1:21:19), 4. retardierendes Moment und Katastrophe: „Bens Flucht aus dem Gefängnis, Tod Bens, seiner Freunde und des Teams! (1:07:47-Ende)

⁹⁸⁰ Schmitt 2001, S. 29. Schmitt übersieht dabei die etlichen, nur durch intensive Schnitt-Arbeit zu verwirklichenden Bild- und Ton-Effekte, wie Soundbridges (1:07:09-1:08:07 oder 1:21:20), Off-Ton (0:50:16-0:51:12 oder 1:22:19-1:22:27), einmontierte Sequenzen (0:07:35, 0:11:58, 0:12:15, 0:15:35-0:15:42, 0:25:13-0:25:50) und nicht zuletzt die beiden Flash-Sequenzen, in denen Bens Morde clipartig zwischen zwei Szenen eingefügt werden (0:05:55-0:06:11 und 0:57:20-0:57:34).

⁹⁸¹ Benoît Poelvoorde zit. n. Hollensteiner 1994, S. 41.

gleich mit den Fernsehen anstellend –: „People assign too much responsibility for violence to films and filmmakers. You never get people saying the same thing about writers and painters and artists. And to tell the truth, we never really thought our film would be very offensive. TV is far more offensive.“⁹⁸²

MANN BEIßT HUND mag ursprünglich als ‚Film über das Filmemachen‘ und ‚Film über das Finanzieren des Filmemachens‘ konzipiert gewesen sein. Auf Grund seiner Ästhetik, seiner Gewaltdarstellungen und der in ihm verhandelten Medienproblematik ist seine Bedeutung jedoch über die Intention seiner Autoren hinausgewachsen, hat sich quasi von ihnen emanzipiert und im Diskurs an einem Diskursstrang der Geschichte des Serienmörderfilms ‚weiter gearbeitet‘. Er lieferte jedoch über seinen *Snuff*-Appeal und die in ihm gesehene Fernsehkritik stilistische Vorlagen für spätere Beispiele.⁹⁸³ Auch der folgende Beitrag verhandelt auf seiner Oberfläche die gegenseitige Einflussnahme von Medien und Serienmördern, auch in KALIFORNIA begleitet ein Berichterstatte einen Täter, dieses Mal jedoch ohne es zu wissen.

4.4.3 C/K – KALIFORNIA (USA 1993, Dominic Sena)

Zu Beginn der 1990er Jahre reüssierten in den USA einige Filme, die die Grenzen der Gewaltdarstellung zu erweitern versuchten. Initiiert und inspiriert durch David Lynchs WILD AT HEART (USA 1990) entstanden Beiträge⁹⁸⁴, die im Zuge der Postmodernisierung der Filmästhetik Erwartungshaltungen und Darstellungskonventionen unterliefen, selbstreflexive und intertextuelle Darstellungsweisen nutzten und verschiedene audiovisuelle Formate in ihre Filme implementierten. Vor allem Werbefilme und Musikvideoclips lieferten die Ästhetiken für solche Produktionen, die damit auf ein junges Publikum abzielten, das mit diesen Formaten durch das Fernsehen, speziell das Musikfernsehen, vertraut war:

„Dem Musiksender MTV mit seinen komplex geschnittenen Videoclips gelang ein weltweiter Durchbruch. MTV gewöhnte Publikum wie Filmemacher an eine Reizwechselintensität und ein Raffinement der Gestaltung, wie es zuvor nicht denkbar gewesen war.“⁹⁸⁵

Der seit Ende der 1980er Jahre in der Videoclip-Szene tätige⁹⁸⁶ Regisseur Dominic Sena steuerte mit seinem Debütspielfilm KALIFORNIA 1993 einen Serienmörderfilm zu dieser ‚Bewegung‘ bei, der in seiner postmodernistischen Ästhetik die Motivgeschichte, Rezeption und die diskursive Verschränkung von Fiktion und Kriminalhistorie mitinszenierte.⁹⁸⁷ Daneben ent-

⁹⁸² André Bonzel zit. n. Bouzereau 2000, S. 206.

⁹⁸³ Am deutlichsten gewann er Einfluss auf die bereits erwähnte Mockumentary THE BLAIR WITCH PROJECT (2000), doch auch Serienmörder-Mockumentarys wie ARO TOLBUKHIN (Spanien/Mexiko 2002, Regie: Isaac-Pierre Racine, Agustí Villaronga und Lydia Zimmermann) oder THE LAST HORROR MOVIE (GB 2004, Julian Richards) (vgl. Kap. 4.4.9) beziehen sich auf ihn. Den TV-Diskurs nimmt kurze Zeit später Oliver Stones NATURAL BORN KILLERS (USA 1994) wieder auf und radikalisiert ihn. (Vgl. Kap. 4.4.4.)

⁹⁸⁴ Neben David Lynch waren die zentralen Regisseure und Filme dieser ‚Bewegung‘ Martin Scorsese (GOODFELLAS, USA 1990; CAPE FEAR, USA 1991; CASINO, USA 1995), Oliver Stone (NATURAL BORN KILLERS, USA 1994; U-TURN, USA 1997), Quentin Tarantino (RESERVOIR DOGS, USA 1992; PULP FICTION, USA 1994), Tony Scott (TRUE ROMANCE, USA 1993) und Robert Rodriguez (EL MARIACHI, USA 1992; DESPERADO, USA 1995; FROM DUSK TIL DAWN, USA 1996). Von einer ‚Bewegung‘ im eigentlichen Sinne kann jedoch nicht gesprochen werden, da einige dieser Regisseure (Oliver Stone, Tony Scott, Martin Scorsese) bereits zuvor Filme ähnlicher Machart gedreht hatten. Eine Verbindung gab es jedoch zwischen Oliver Stone, Quentin Tarantino und Robert Rodriguez, die zeitweilig gemeinsam an Projekten gearbeitet hatten.

⁹⁸⁵ Mikunda 2002, S. 178.

⁹⁸⁶ Sena drehte Musikvideos für Richard Marx (1987-1989), Sting (1987/8), Janet Jackson (1987-1993), sowie vereinzelt für Tina Turner (1989), Sisters of Mercy (1990), Michael Bolton (1991).

⁹⁸⁷ Senas Film basiert nicht auf dem 1988 erschienenen gleichnamigen Science-Fiction-Roman von Marc Laidlaw, könnte jedoch von diesem mit inspiriert sein. Laidlaws Roman erzählt von einer Gesellschaft, die einer interaktiven Reality-TV-

wickelt er einige Aspekte der Geschichte des Serienmörderfilms weiter, etwa die Verundeutlichung zwischen Täter-, Opfer- und Ermittlerfiguren und das Spiel mit den Erwartungshaltungen der Zuschauer, indem er es aus einer ganz neuen – quasi kulturwissenschaftlichen – Perspektive betrachtet.

Das Spiel mit den Erwartungshaltungen drückt sich vor allem und wieder einmal in der Besetzung des Films aus. Einige der Darsteller in KALIFORNIA beeinflussten ihre Karriere ganz erheblich durch ihre Mitwirkung.⁹⁸⁸ Brad Pitt, der durch TV-Serien und seine Auftritte in THELMA AND LOUISE (USA 1991, Ridley Scott) sowie JOHNNY SUEDE (USA 1991, Tom DiCillo) bereits zu Bekanntheit gelangt war, nutzt KALIFORNIA beinahe gezielt zur Destruktion seines „golden boy“-⁹⁸⁹Images:

„Wer Brat [sic!] Pitt verehrt und mag, wird von diesem Film schockiert sein. (Natürlich viele andere auch.) Brad Pitt spielt absolut kein Sex-Symbol. Er spielt völlig gegen sein ‚Image‘. Nicht nur, daß er mit seinen langen, fettigen Haaren, dem ungepflegten Bart und dem schäbigen Äußeren abstoßend wirkt; besonders schockt, daß er als gnadenlos brutaler Killer seine Opfer sinnlos hinmetzelt.“⁹⁹⁰

Prüßmanns Ausführungen, die einem ‚Fan-Buch‘ zu Brad Pitt entnommen sind, zeigen durch ihren empörten Tonfall bereits deutlich, wie sehr KALIFORNIA die Erwartungshaltungen an das Rollen-Image des Schauspielers unterminiert. Des Schönheitsidol macht sich – ganz anders als etwa Ivor Novello in THE LODGER – den Effekt, den die Darstellung eines Serienmörders auf den Betrachter hat, für die ‚Zertrümmerung des eigenen Images‘⁹⁹¹ zu nutze, ohne dabei jedoch – wie Karlheinz Böhm mit PEEPING TOM oder Anthony Perkins in PSYCHO – Schaden zu nehmen. In der Folge wurde Brad Pitt für ähnlich ambivalente Figuren gecastet und auch in dem nur zwei Jahre später entstandenen Serienmörderfilm SE7EN (USA 1995, David Fincher), wird das Bewusstsein und Verhalten zwischen ‚gut‘ und ‚böse‘ der Ermittlerfigur, die Pitt spielt, bis zur Ununterscheidbarkeit aufgehoben.

Die Figur des fiktiven Serienmörders Early Grayce, den Brad Pitt in KALIFORNIA spielt, wird vom Schauspieler also instrumentalisiert, um die eigene Karriere zu beeinflussen. Dies gelingt ihm, obwohl dem Film insgesamt wenig Erfolg beschieden ist⁹⁹²; die meisten Kritiker lehnen KALIFORNIA wegen seiner ‚bemühten Selbstreflexion‘⁹⁹³, seiner überkodierten Erzählung und wegen der Formelhaftigkeit seines Plots ab. Ein Kritiker der Filmzeitschrift *Sight and Sound* schreibt:

„Dominic Sena loads up his road-movie star vehicle so visibly with all the extra baggage that the genre is these days expected to deal with – identity politics, issues of sexuality and class – that its nar-

Show verfallen ist. Die Auflösung der Privatsphäre geht darin soweit, dass eine Protagonistin per endoskopischer Kamera ‚live‘ von ihrer Schwangerschaft und Geburt im Fernsehen berichten lässt. Die Motive des medialen Omnipräsentzwunsches und Ausbeutung tabuisierter Themen finden sich auch in Senas Film wieder. (Vgl. Laidlaw 1995.)

⁹⁸⁸ David Duchovny begann im selben Jahr seine langjährige Mitarbeit bei der TV-Serie THE X-FILES (1993-2002), Juliet Lewis festigte das Rollen-Image der Poor-White-Trash-Göre aus Scorseses CAPE FEAR und übernahm nach KALIFORNIA ähnliche Rollen in NATURAL BORN KILLERS und FROM DUSK TIL DAWN.

⁹⁸⁹ Seitz 2003, S. 33. Mehrfach erwähnt die Filmbiografin Alexandra Seitz die Auswirkungen von KALIFORNIA auf das Image des Schauspielers: „Pitt [zerstört] vor laufender Kamera die Illusion vom *Hollywood hunk*“ (Seitz 2003, S. 37); aber „mit Early Grayce (KALIFORNIA) gewinnt Pitt den Schauspieler zurück, indem er den Star vernichtet.“ (Seitz 2003, S. 107.)

⁹⁹⁰ Prüßmann 1996, S. 77f.

⁹⁹¹ Seitz 2003, S. 36.



⁹⁹² Vgl. Seitz 2003, S. 35.

⁹⁹³ Seitz 2003, S. 36.

rative motor can only splutter along under the weight. [...] Readers of *The Modern Review* will love this movie“⁹⁹⁴.

Gerade auf Grund seiner stark selbstreflexiven Züge ließe sich der Film jedoch auch als ein Versuch interpretieren, den Nexus zwischen Filmgeschichte, Kriminologie, Mythenbildung und Kulturwissenschaft *filmisch* zu vergegenständlichen – gespiegelt am Sujet des Serienmords. KALIFORNIA realisiert diesen Versuch auf mehreren Ebenen, reiht Zeichen im Bild, im Ton und in der Erzählung auf.

Zunächst proklamiert der Film seine eigene Zugehörigkeit zur postmodernen Kultur, indem er verschiedene Anspielungen auf Vorgängerwerke, vor allem David Lynchs bereits erwähntem WILD AT HEART („one of KALIFORNIA’s generic cousins“⁹⁹⁵) und BLUE VELVET (USA 1986), bringt⁹⁹⁶ und deren Allusionen wieder aufgreift. Beide Werke Lynchs bedienen sich vor allem Märchen wie THE WIZARD OF OZ⁹⁹⁷ als Quellen, um sich selbst zur amerikanischen Populärmythologie in Bezug zu setzen. KALIFORNIA greift dies auf. Augenfällig wird das etwa an der mehrfachen Großaufnahme der roten Schuhe (0:01:36, 0:07:45-0:08:33, 0:21:05), für die Early im Filmprolog ein Verbrechen verübt (0:02:45), um sie Adele zum Geburtstag zu schenken. (Abb. 4.4.3a+b)

Gemeinsames Referenzobjekt	
	
Abb. 4.4.3a: WILD AT HEART (1:25:54)	Abb. 4.4.3b: KALIFORNIA (0:21:05)

Allein die Inszenierung der Schuhe in Großaufnahme insinuiert beim Betrachter Bedeutsamkeit – auch wenn die Bedeutung selbst nicht sofort offensichtlich ist. Sie werden präsentiert wie Indizien (zeichentheoretisch: als ein Index für „Reise“). Diese Schuhe stehen in THE WIZARD OF OZ für den Wunsch der Protagonistin aus dem Zauberland Oz zurück in die Heimat kehren zu können. Adele ist mit ihrer Mutter zerstritten und in gewisser Weise heimatlos, seit sie mit Early zusammenlebt. Wie auch Lula in WILD AT HEART, die von ihrem Liebhaber Sai-

⁹⁹⁴ Darke 1994, S. 82. Die hier in despektierlichem Sinne angesprochene Zeitschrift *The Modern Review* war ein Popkultur-Magazin, das zwischen 1991 und 1995 in London erschien und durch Kontroversen der Kunst- und Kulturszene auf sich aufmerksam machte. Nachdem 1997 noch einmal einige Ausgaben erschienen waren, wurde die Zeitschrift eingestellt.

⁹⁹⁵ Darke 1994, S. 82.

⁹⁹⁶ „Die Art, wie die Inszenierung das Banale übersteigernd ins Bild setzt, erinnert gelegentlich an David Lynchs BLUE VELVET“, schreibt Sabine Horst. Zu diesen erinnernden Banalitäten lässt sich etwa die mehrfache Erwähnung der von Early bevorzugten Biermarke „Lucky Lager“ (0:19:32, 0:52:07, 1:16:21) zählen, die an die von Frank Booth in BLUE VELVET ständig geführte Diskussion über die Biersorten „Heinecken“ und „Pabst Blue Ribbon“ erinnert.

⁹⁹⁷ THE WIZARD OF OZ (USA 1939, Victor Fleming), die in den USA sehr populäre Adaption des gleichnamigen Kinderbuchs von Lyman Frank Baum aus dem Jahr 1900 wird von BLUE VELVET subtil in verschiedenen Details (vgl. Höltgen 2001, S. 37-49), von WILD AT HEART manifest in der Filmhandlung zitiert.

lor der bösen Mutter entrissen wurde⁹⁹⁸, ist Adele auf der Suche nach einem neuen Zuhause, das sie in Kalifornien zu finden hofft. Der beiden Filmen gemeinsame Rückgriff auf Märchen⁹⁹⁹, bzw. auf Märchenfilme, spielt auf die Bedeutung solcher Erzählungen für das kulturelle Selbstverständnis des (US-amerikanischen) Betrachters an.

Der Bundesstaat Kalifornien, der für viele US-Amerikaner Sinnbild für Freiheit und Lebenslust darstellt, wird in Senas Film nicht nur das immer wieder herbeigesehnte Ziel der Reise, sondern von den Protagonisten selbst mythisch zum Märchenland überhöht: Brian und Carrie verbinden damit beruflichen Erfolg, der ihnen bislang versagt blieb und ein Tankwart, der kurze Zeit später zu Earlys Mordopfern zählen wird, zitiert einen alten Albert-Hammond-Schlager: „I hear it never rains out there. Must be nice.“ (1:10:06) Early selbst hat einige abenteuerliche Theorien über Kalifornien und das Leben dort (0:18:48-0:19:40), glaubt aber mit seiner Waffe „out in California – all them cuckoo-heads“ (1:02:41) gewappnet zu sein und Brian reflektiert im Off-Kommentar: „For some people, it was still a place of hopes and dreams.“ (0:11:24)

Eine zweite Kategorie von Zeichen, die in KALIFORNIA sehr vordergründig ins Bild gerückt werden, sind schriftlicher Natur: An etlichen Stellen des Films kommen Hinweisschilder, Schrift und Reklametafeln ins Bild; auch diese suggerieren durch die Art ihrer Inszenierung (Großaufnahme, Heranzoomen, etc.) oder dadurch, dass ‚etwas mit ihnen nicht stimmt‘ Bedeutsamkeit. So entfalten Straßenschilder wie „Dead End“ oder das Warnschild am Eingang des Atomtest-Geländes eine Vielzahl von Bedeutungsvarianten, die sich auf die Interpretation des Films erstrecken und diesen darüber hinaus an kulturhistorische Phänomene koppeln.

Sinnbild für den Herkunftsort?	Sinnbild für das Ziel?
	
Abb. 4.3.3c: KALIFORNIA (0:21:00)	Abb. 4.3.3d: KALIFORNIA (1:38:20)

Dass Brian und Carrie offenbar in einer Sackgasse gelebt haben (Abb. 4.3.3c zeigt, wie sie gerade von ihrem ehemaligen Zuhause aufbrechen), ist vielfältig ausdeutbar; ebenso das ‚Ziel‘, welches Early im Finale des Films mit der von ihm entführten Carrie erreicht (Abb. 4.3.3d): „Dreamland Range“. Durch den Einsatz dieser ‚sprechenden Requisiten‘ verschafft der Film dem Zuschauer Distanz zum Geschehen, indem er beim Sehen zur Interpreta-

⁹⁹⁸ Beide verbindet zudem eine vergleichbare Opfergeschichte: Sie wurden als 13-jähriges Mädchen vergewaltigt, was in den Filmerzählungen wort- (KALIFORNIA, 0:50:34-0:51:05) und bildreich (WILD AT HEART, 0:08:14-0:09:22 und 1:18:23-1:19:11) berichtet wird. Dieses Flucht- ‚Motiv‘ setzt auch Oliver Stones in NATURAL BORN KILLERS ein.

⁹⁹⁹ In KALIFORNIA werden überdies zwei weitere in den USA durch den (Disney-Zeichentrick-)Film populär gewordene Märchen angesprochen: CINDERELLA (USA 1950, Regie: Clyde Geronimi, Wilfred Jackson, Hamilton Luske) (Adele: „This reminds me of Cinderella“, 0:08:10) und SLEEPING BEAUTY (USA 1959, Regie: Clyde Geronimi) (Brian: „How are you, Sleeping Beauty?“, 0:14:28).

tion verführt. Noch akuter wird diese Ablenkung vom filmischen und Hinwendung zum kulturtheoretischen Diskurs bei Schrifteinblendungen, die ‚fehlerhaft‘ sind (Abb. 4.4.3e+f):



Die dem Film seinen Titel „Kalifornia“ gebende Überschrift von Brians Mitfahrersuche, die dieser ans schwarze Brett seiner Universität hängt, ist der vielleicht deutlichste Hinweis auf das postmodernistische Projekt. Die Vertauschung von „C“ und „K“ spielt mit der unhörbaren phonetischen Differenz beider Laute, welche in zentralen Schriften der poststrukturalistischen Theorie¹⁰⁰⁰ zum Auslöser einer Neuformulierung des Strukturalismus geworden ist. Dieser intellektuelle Mehrwert, der – ähnlich wie die zahlreichen kulturtheoretischen Allusionen in *THE SILENCE OF THE LAMBS* – ein akademisches Publikum ansprechen soll¹⁰⁰¹, steht dem Film als Überschrift voran. Der ‚Lückentext‘ (Abb. 4.3.3f) könnte in eine ganz ähnliche Richtung deuten.

Schließlich operiert *KALIFORNIA* auch ganz offen mit binären Oppositionen, die er im Verlauf der Handlung zunächst konstatiert und dann sukzessive aufhebt (dekonstruiert), indem er ihre diskursive Ähnlichkeit zueinander herausstellt. Bereits in der Figurenkonstellation offenbart sich dies: Zwei Pärchen, die unterschiedlicher nicht sein könnten („Intellektuelle versus white trash“¹⁰⁰²) haben denselben Ursprung und verfolgen dasselbe Ziel. Während ihrer Reise nähern sie sich aneinander an.

Brian, der ‚theoretisch‘ an Gewalt interessiert ist, findet mehr und mehr Zugang zur ‚praktischen Gewalt‘. Zunächst¹⁰⁰³ wird sein Handeln durch *Match-cuts* mit dem Earlys enggeführt: Während Brian sein Auto betankt, ermordet Early auf der Tankstellentoilette einen Mann und beraubt ihn. (0:38:30-0:42:30) *KALIFORNIA* lässt beide Handlungen in einzelne Phasen zerschnitten aufgelöst einander abwechseln und geht sogar soweit, den Öl-Messstab, welchen Brian in der Hand hält (0:40:26), mit dem Messer, das Early als Mordwaffe benutzt (0:40:27),

¹⁰⁰⁰ Roland Barthes thematisiert dies in *S/Z* (Bartes 1987, S. 109f.), Jacques Derrida in seinem Aufsatz *Die différance* (Derrida 1990, S. 76-113.)

¹⁰⁰¹ Chris Darke spricht von einem „Rezept“, nach welchem Sena seinen Film produziert hat: „Godard’s recipe for film-making [...] ,a girl, a car and a gun‘ now calls for one crucial extra ingredient: a primer in Cultural Studies.“ (Darke 1994, S. 82.)

¹⁰⁰² Seitz 2003, S. 34.

¹⁰⁰³ Bereits im Prolog wird eine Identifikation der beiden Charaktere evoziert: Early verursacht einen Autounfall, indem er einen Stein von einer Brücke wirft, zeitgleich setzt ein Off-Kommentar (mit, was erst später klar wird, Brians Stimme) ein, der eine ganz ähnliche Situation aus der Kindheit beschreibt. Man vermutet zunächst, die Off-Stimme sei eine akusmatische Gedankenstimme Earlys, da dieser im selben Moment bis in die Nahaufnahme herangezoomt wird. (0:03:10) Ähnliche Bild-Kommentar-Analogien hatte bereits Kargls *ANGST* eingesetzt.

per *Match Cut* optisch zu assoziieren. Im weiteren Verlauf des Films wird Brian immer mehr Charakterzüge (und sogar Sprachgewohnheiten, vgl. 0:58:42) von Early übernehmen, bis sich im Finale schließlich die moralische Unterscheidbarkeit zwischen beiden vollständig auflöst, indem Brian Early ermordet und dadurch seine „Initiation“¹⁰⁰⁴ beendet.

Auch Early bewegt sich auf Brian zu. Diese Bewegung beginnt bereits damit, dass der offenbar aus der Unterschicht stammende Vorbestrafte in die Universität geht, um sich als Hausmeister zu bewerben und dort Brians Mitfahrgesuch entdeckt. (0:17:50-0:18:10) Im weiteren Verlauf beginnt sich Early immer mehr für die Arbeit Brians zu interessieren. Er stellt etwa eine eigene Theorie zum Black-Dahlia-Mord¹⁰⁰⁵ auf (0:45:00), übt sich in interpretatorischen Sprachspielen¹⁰⁰⁶, übernimmt zuerst Brians Rolle des „Forschungsreisenden“¹⁰⁰⁷, dann Carries Rolle des Tatortfotografen (1:19:35) und beendet seine Metamorphose damit, dass er Carrie zu seiner neuen Frau macht, nachdem er Adele erschossen hat. (1:33:59)

Ähnlich konstelliert sind auch die Rollen von Adele und Carrie, die einander in Funktion (Adele bekommt einen Fotoapparat geschenkt, vgl. 0:26:10; Carrie wird Earlys neue Frau, s. o.) und Aussehen (Adele bekommt dieselbe Frisur wie Carrie, im Gegenzug lackiert sie Carries Fußnägel wie ihre eigenen rosa: „’Cos your pink replaces your red.“, 0:53:23) annähern. Das Verhältnis zwischen den beiden Frauen bleibt jedoch asymmetrisch. Die emanzipierte Carrie (die beim Frühstück Camille Paglias *Sex, Art, and the American Culture* liest, 0:36:09) versucht Adele zu mehr Selbstständigkeit und Widerspruch gegenüber dem sie prügelnden und bevormundenden Early aufzufordern.

Zudem stellt Carrie auch gegenüber Brian eine Opposition dar, die darauf beruht, dass sie vornehmlich an ästhetisierter Sexualität (Fotografie), er an ästhetisierter Gewalt (Literatur) interessiert ist. In dem Maße, wie sich beider Interesse vom Virtuellen auf das Reale verlagert (Brian etwa Schießen lernt und Carrie zunehmend der „animalische[n] Potenz“¹⁰⁰⁸ Earlys verfällt), nähern sie sich aneinander an. Die Vermischung von Sexualität und Gewalt – ein dem Serienmörderfilm immer schon inhärentes Amalgam – schweißt sie im Finale schließlich zusammen.

Die Sekundärliteratur interessiert sich besonders für die Charaktere des Films, konstatiert jedoch *grosso modo*, dass die Figur Early Grayce dessen Antagonisten zu sehr überstrahlt.¹⁰⁰⁹ Ein Grund hierfür könnte in der ‚Konzepthaftigkeit‘ der Paarungen liegen, wie ich sie hier geschildert habe. Diese Sichtweise wird im Film sogar selbst angeboten – in den Off-

¹⁰⁰⁴ Seitz 2003, S. 36.

¹⁰⁰⁵ Dies ist der einzige eindeutig erkennbare Fall aus der Kriminalgeschichte, der in KALIFORNIA referenziert wird. Der Mord an der jungen Schauspielerin Elizabeth Short (Pseudonym: „Black Dahlia“) am 15. Januar 1947 ist bis heute nicht aufgeklärt worden und zählt zu den populären Mythen in den USA. Zu den Theorien gehört auch, dass die Frau Opfer eines Serienmörders geworden sei.

¹⁰⁰⁶ Zunächst, indem er Brian davon berichtet, dass „Reebs“ sein rückwärts gesprochene Wort für „Beers“ ist – ein Code, den er in seiner Kindheit immer benutzt hat (0:55:45) –, schließlich, indem er Brian darauf hinweist: „Hey, Bri. Did you ever stop ... stop and think if you switched two letters in your name, it'd spell ‚brain‘?“ (1:27:30) Hiermit greift der Film naheliegenden (und nichts destotrotz erfolgten, vgl. Seitz 2003, S. 34) Interpretationen der ‚sprechenden Namen‘ bereits voraus bzw. verhandelt mögliche Deutungen schon in seinem Plot.

¹⁰⁰⁷ Horst 1993, S. 31.

¹⁰⁰⁸ Seitz 2003, S. 36. Dieser ‚Verfall‘ deutet sich in einigen voyeuristischen Szenen an, in denen Carrie einen Blick auf Early zu erhaschen versucht, indem sie ihn durch den Autorückspiegel beobachtet (0:23:09) oder ihn beim Sex mit Adele fotografiert (1:29:55).

¹⁰⁰⁹ Vgl. Darke 1994, S. 82, Maslin 1993, S. C11, Hamacher 1993, S. 21.

Kommentaren, die von Brian immer wieder eingesprochen werden¹⁰¹⁰: „From the moment I began working on the book, I found myself asking one question over and over: What’s the difference between a killer and anybody of us?“ (0:26:30-0:26:45)

Brians Off-Kommentare bewerten das Geschehen aus der Retrospektive, versichern dem Zuschauer damit einerseits, dass der Protagonist – anders als die Rechercheure in *MANN BEIßT HUND* – die Filmhandlung überleben wird und ermöglichen andererseits einen Distanzgewinn zum Geschehen, weil sie die Interpretation des Zuschauers mit Fragen und Fremddeutungen speisen. Dass der Off-Kommentar dennoch auch authentisierende Funktion besitzt, liegt daran, dass der Kommentator Brian sich durch ihn in eine ontologische Distanz zur Filmhandlung setzt, die er quasi mit einem nachträglichen ‚Audiokommentar‘ versieht.

Brians Kommentare mögen vielleicht als „pseudointellektuelles Gewäsch“¹⁰¹¹ aufgefasst werden, ihre Leistung zur Authentisierung des Films als einem Diskursbeitrag über Serienmord und Serienmörderfilme leisten sie gleichwohl. Brian bewertet in ihnen seinen eigenen Werdegang vom Theoretiker zum Praktiker des Tötens, kommentiert seine Erlebnisse wie bei einem Filmvortrag. Bezeichnenderweise setzt der fortlaufende Kommentar für längere Zeit aus, als die zu lernenden Lektionen direkt im Filmdialog verhandelt werden. Nachdem Early den Tankstellenwärter getötet hat und Carrie und Brian nunmehr seine Geiseln sind, führt er folgenden Dialog mit Brian:

Brian: „How many people have you killed, Early?“

Early: „Well, now, how many people you seen me kill, Bri?“

Brian: „None.“

Early: „That’s how many I killed.“

Brian: „If you say so.“

Early: „Damn right I do. Shut up! Eat your food.“

Early: „You ain’t never killed no one, have you, Bri?“

Brian: „No.“

Early: „No. Ain’t seen nobody killed, have you?“

Brian: „No I haven’t.“

Early: „No. Tell me somethin’. How you gonna write a book about somethin’ you don’t know nothin’ about?“ (1:15:50-1:17:30)

Auf diese Frage gibt Brian keine Antwort – es ist die Differenz zwischen Theorie und Praxis, die Early hier anspricht, und der sich Brian schmerzlich bewusst ist, wie er in einem früheren Off-Kommentar angibt:



„I always knew I’d be a writer, but there’s a big difference between writing a magazine article and writing a book. I know. I wrote a magazine article. Everything I ever wanted to know about serial killers fit nicely on those four pages. [...] What little I knew about serial killers I’d learned in a university library. And the only thing I knew for certain was that people didn’t kill each other in libraries.“ (0:5:37-0:06:52)

¹⁰¹⁰ An insgesamt 13 Stellen überlagert Brians Erzählerstimme die Filmhandlung: 0:03:12-0:03:40, 0:05:35-0:05:51, 9:06:35-0:06:53, 0:11:19-0:11:35, 0:17:04-0:17:16, 0:23:17-0:23:29, 0:25:35-0:25:49, 0:26:30-0:26:45, 0:29:32-0:29:50, 0:37:55-0:38:23, 0:43:13-0:43:27, 1:00:32-1:00:47, 1:46:19-1:46:53. In der deutschen Synchronfassung des Films wirken die *Off-Kommentare* distanzlos, während sie in der Originalfassung wie die Tonbandaufzeichnungen Brians klingen. Der Effekt, der aus diesem Unterschied resultiert, ist subtil, aber nicht zu vernachlässigen: In der deutschsprachigen Fassung haben wir es von Beginn an mit einem Acousmètre zu tun, während die originalsprachliche Fassung die diegetischen Tonbandaufnahmen Brians abzuspielen scheint.

¹⁰¹¹ Seitz 2003, S. 36.

Der Theoretiker Brian scheitert immer wieder mit seinen Versuchen, das in der Universitätsbibliothek erlernte Wissen auf die Praxis zu übertragen. Als er mit Early allein einen Tatort begeht, versucht er etwas über dessen Motive herauszufinden. Early erzählt ihm vom (offenbar schwierigen) Verhältnis zu seinem Vater¹⁰¹²; als er kurze Zeit später einen Polizisten erschießen will, versucht Brian ihn mit den Worten zu stoppen: „Look at his face. It’s not your father. Look at him.“ Worauf Early antwortet: „I know that, you idiot. That’s a police in a world of hurtin’. This here’s a mercy killing.“ (1:24:34) Im selben Moment, als der Film hier eine typische Ätiologie des Verbrechers aufzurollen versucht, konterkariert er diesen Versuch als Klischee und unterläuft ihn mit Sarkasmus. Im Finale greift Early Brians Interpretationsversuche noch ein weiteres Mal auf. Während er Brian zu ermorden versucht, verhöhnt er ihn mit Fragen: „Do I feel powerful? Do I feel superior? No. No. I feel good.“ (1:44:00-1:44:14)

Bei Early lässt sich dennoch ein Tat-Motiv erkennen, das über den gesamten Film hin verfolgt wird: Er strebt nach Berühmtheit, danach eine Spur zu hinterlassen. Angefangen beim zaghaften Versuch, sich auf einem von Carries Tatortfotos zu verewigen (0:27:58) über den Wunsch Brian möge seine Black-Dahlia-Theorie auf Tonband festhalten, bis hin zum (ersten) Raubmord an der Tankstelle (1:11:09-1:11:48), nach dem er sich vergewissert hat, dass er von einer Kamera bemerkt worden ist (Abb. 4.4.3g), die sein Bild später tatsächlich ins Fernsehen bringen wird (Abb. 4.4.3h).

Becoming most infamous	
	
Abb. 4.4.3g: KALIFORNIA (0:39:00)	Abb. 4.4.3h: KALIFORNIA (1:11:23)

Selbst seine letzte Reise – mit der Atombomben-Attrappe auf der Motorhaube zum Nuklear-Testgelände – ließe sich noch als (wenngleich hilfloser) Versuch werten, eine Spur zu hinterlassen: Sein vorletztes Mordopfer war Miterfinder der Wasserstoffbombe. Early fand in dessen Büro Zeitungsausschnitte, die ihn als solchen berühmt gemacht haben (Abb. 4.4.3i+j) – an dieser Berühmtheit will der Serienmörder nun partizipieren, indem er dessen Tat symbolisch wiederholt und seiner Spur – bzw. der Spur der Bombe – bis hin zum Atomtest-Gelände folgt.

¹⁰¹² Über den psychopathologischen Hintergrund des Serienmörders erfährt man nur am Rande (etwa als Earlys Bewährungshelfer das problematische Verhältnis zum Vater anspricht, 0:12:28) und ist ansonsten auf Spekulationen angewiesen (etwa, warum er erst Adele und später Carrie mit dem Kosenamen „Momma“ belegt). Beinahe jede Psychologisierung bewusst vermeidend wird auch in jener Szene, in der Early Brian mehr zu erzählen ansetzt, auf Carrie und Adele umgeschnitten. Einzig in rudimentären Handlungen lässt sich ein pathologischer Hintergrund erahnen: darin, dass Early die Leichen seiner Opfer auf beinahe zeremonielle Weise drapiert oder in seinem Hang zu Verschwörungstheorien und zeitweiligen Halluzinationen.



Das Motiv der Spur¹⁰¹³ ist zentral in KALIFORNIA und wird durch den Einsatz von Medien (Tonband, Fotografie) und das Handlungsgerüst (die Reise auf den Spuren der „most infamous murders in American History“, 0:15:05) umgesetzt. Für Brian ist die Reise ein Abschreiten der Spuren von Serienmördern. Erst der Besuch der fünf Orte¹⁰¹⁴, die während des Films aufgesucht werden, ermöglicht ihm einen empathischen Zugang zu den Tätern. Über diesen Mehrwert beim ersten Tatortbesuch berichtet er Carrie: „Because, for the first time, I understand that woman as a human being. I was walking where she walked, where she killed. I was in her skin, looking through her eyes.“ (0:14:55) Brian scheint mit seinem Projekt zu verwirklichen, woran der Serienmörderfilm seit seinem Bestehen arbeitet: tieferes Verständnis für die Täter und die Taten zu entwickeln durch Distanzauflösung zwischen Subjekt und Betrachter.



Um dieses Vorhaben zu realisieren, begibt er sich jedoch nicht einfach an die Tatorte, er reinszeniert das vergangene Geschehen, indem er während der Tatortbegehung den Tathergang in sein Diktiergerät spricht. Andernorts spielt er ein Band ab, das der Täter angefertigt hat und auf dem Frauenschreie zu hören sind. Brian inspiriert sich auf diese Weise zur Gedankenproduktion, indem er die Geschichten und die Orte wieder zusammenbringt, die Spur durch Raum und Zeit rekonstruiert. Im Gegenzug fertigt Carrie Lichtspuren (Fotografien) dieser Orte an, die Brians Text später illustrieren sollen.

Damit verlässt sie ihr ursprüngliches Genre – die Erotikfotografie – und dokumentiert Spuren von Gewalt. Die Erotikfotos begleiten sie jedoch auf ihrer Reise nach Kalifornien und werden mehrfach Gegenstand der Diskussion unter den Reisenden. So artifiziell sie durch ihr Format und das Schwarzweiß auch wirken, verursachen sie doch starke Reaktionen bei Adele (0:49:29) und Early. Dieser würdigt sie zunächst herab, bevor er sich selbst in eines der Bilder ‚hinein‘ begibt (ein Wunsch, den ihm Carrie zuvor ja verwehrt hatte, vgl. 0:27:58): Er durchbohrt ein Foto, das eine Cunnilingusszene darstellt, und steckt seine eigene Zunge hindurch.

¹⁰¹³ Die „Spur“ ist ebenfalls ein zentraler Terminus in Derridas poststrukturalistischer Theorie, die einen Rest beschreibt, der im Signifikationsprozess zurückbleibt und auf dem sich Bedeutung konstituiert. Derartige Spuren von Zeichen sind es auch, denen Brian nachstellt, die die Sinnsuche im Rekonstruieren eines Serienmordfalls nachbilden.

¹⁰¹⁴ Keiner der besuchten Plätze ist Ort eines wirklichen Verbrechens gewesen, im Gegenteil: Dominic Sena erfindet diese Stationen, benennt eine sogar nach den Namen seiner Schauspielerin Juliette Lewis („Lewisten Abattoir – Mt. Juliet, Texas“, 1:03:21) und reichert diese mit einer Ausstattung an, die an THE TEXAS CHAINSAW MASSACRE erinnert. Die Biografie des fiktiven Serienmörders, der an diesem Ort gewirkt haben soll, weist zudem deutliche Bezüge zu Ed Gein auf. Die Spuren, die Brian verfolgt, sind also vor allem filmgeschichtliche.

(Abb. 4.4.3k) Die Bilder werden schließlich Dekorationsstücke seines Domizils auf dem Atomtest-Gelände. (Abb. 4.4.3l)

Mise-en-Abyme	Wohnzimmerschmuck
	
Abb. 4.4.3k: KALIFORNIA (1:31:22)	Abb. 4.4.3l: KALIFORNIA (1:41:46)

Der Fotoapparat wird in KALIFORNIA jedoch nicht allein zu dokumentarischen Zwecken genutzt. Er ist Mittel der Identifikation (wie bereits an der Annäherung Adeles an Carrie gezeigt wurde), Instrument der Kontrolle und Beobachtung und wird sogar als Waffe konnotiert. Bevor Early mit Brian den letzten Tatort besucht, entlädt er das Schrotgewehr und sagt: „I'll take the pictures, Bri.“ (1:19:37) Das Geräusch, das dabei entsteht, erinnert an das Motorgeräusch des Winders an Carries Fotoapparat und als Brian Early kurze Zeit später mit Fragen zu seiner Biografie ‚löchert‘, antwortet dieser nicht, sondern erwidert jede Frage, indem er auf den Auslöser des Fotoapparates drückt. (1:21:25-1:21:56)

Wie schon bei THE SILENCE OF THE LAMBS lässt sich auch bei KALIFORNIA der Verdacht der Übercodierung nur schwer von der Hand weisen. Etliche Details des Films wirken zwar auf den ersten Blick wie zufällig, erhalten jedoch im Fortgang der Handlung Bedeutung durch Wiederholung oder Fortentwicklung, werden zu Zeichen, hinterlassen Spuren im filmischen Diskurs. Der im Off-Kommentar geführte moralische Monolog über Schuld und Gewissen, ist ein scheinbarer, der ebenfalls nur die Stereotype wiederholt, die sich im Verlauf des Films und der Filmgeschichte angesammelt haben.

KALIFORNIA wäre so gesehen in erster Hinsicht ein Film über Serienmörderfilme und erst danach ein eigenständiger Serienmörderfilm, ein Pastiche, das nur auf Grund seiner optischen Zurückhaltung wie ein formal geschlossener Spielfilm wirkt. Die in ihm verhandelten Diskurse weisen jedoch weit über ihn hinaus. Ein Jahr später wird Oliver Stone mit NATURAL BORN KILLERS auch diese formale Geschlossenheit aufgeben und den perfekten Serienmörderfilm der MTV-Generation abliefern.

4.4.4 Augenkitzel: NATURAL BORN KILLERS (USA 1994, Oliver Stone)

Oliver Stone beginnt die Produktion an NATURAL BORN KILLERS Ende 1992, kurz nachdem KALIFORNIA abgedreht, aber bevor dieser im Kino angelaufen war.¹⁰¹⁵ Grundlage für seinen Film war ein von Quentin Tarantino erstelltes Drehbuch, das Stone an etlichen Stellen umar-

¹⁰¹⁵ KALIFORNIA wurde zwischen dem 11. Mai und 14. Juli 1992 gedreht und startete am 3. September 1993 in den US-Kinos. Für NATURAL BORN KILLERS gibt Stone das Produktionsdatum mit „late 1992“ (Oliver Stone zit. n. Bouzereau 2000, S. 56) an. Der Film wurde innerhalb von 53 Drehtagen fertiggestellt.

beitete (was zu Spannungen zwischen ihm und Tarantino und öffentlichen Distanzierungen geführt hat). Der Film beschreibt die *Spree-Killing*¹⁰¹⁶-Tour des Paares Mickey Knox (Woody Harrelsen) und Mallory Knox (Juliette Lewis) und referenziert damit einerseits Mörderpaare der Filmgeschichte¹⁰¹⁷, andererseits die Mordserie von Charles Starkweather und Caril Ann Fugate.¹⁰¹⁸

Wie bereits erwähnt, steht Stone mit seinem Film ästhetisch wie auch vom Produktionspersonal in der Riege jener US-amerikanischen Beiträge junger Filmemacher zu Beginn der 1990er Jahre. Er proklamiert für sich und seinen Film jedoch von Beginn an eine andere Haltung als sie bei seinen Kollegen vorherrsche:

„Es überrascht mich ein wenig, dass viele der jungen Filmemacher Gewalt für cool und hip halten. Sie setzen ausschließlich drauf. [...] Moralisch gesehen finde ich das verwerflich.“ (CR 19:00)¹⁰¹⁹

Stones Versuche, die Gewalt in *NATURAL BORN KILLERS* kontrastierend zu den von ihm kritisierten Produktionen zu gestalten, ist – wie sich zeigen wird – nicht einhellig ‚verstanden‘ worden. Grund dafür mag der überbordende Stilreichtum seines Films sein. Nicht nur verfügt der 116 Minuten lange Film¹⁰²⁰ über mehr als 3000 Schnitte¹⁰²¹, in ihn sind 18 verschiedene Filmformate integriert worden (vgl. CR 8:21), er weist über 30 Bildverfremdungstechniken auf¹⁰²² und enthält 72 verschiedene Musikstücke auf seiner Tonspur. *NATURAL BORN KILLERS* lehnt sich damit stark an die Clip-Ästhetik von Musikvideos an, deren Stilstiken ab den 1990er Jahren immer häufiger in Spielfilme integriert werden. Laut Mikunda ist Stones Film sogar

¹⁰¹⁶ Der englische Begriff *spree killing* bedeutet übersetzt Mordtour, Mordorgie und bezeichnet „ein Ereignis mit zwei oder mehreren Tatorten ohne emotionale Abkühlperiode zwischen den Morden.“ (FBI zit. n. Newton 2002, S. 272) Mickey Knox bezeichnet sich selbst als „mass murderer“ (1:02:48), als er vom TV-Journalisten Wayne Gale eingeladen wird, in seiner ‚Serial-Killer-Show‘ aufzutreten.

¹⁰¹⁷ Z. B. *BONNIE AND CLYDE* (USA 1967, Arthur Penn), *THE HONEYMOON KILLERS* (USA 1970, Leonard Kastle) und *BADLANDS* (USA 1973, Terence Malick). Letzterer basiert auf derselben kriminalhistorischen Vorlage wie *NATURAL BORN KILLERS*.

¹⁰¹⁸ „Die Spielfilme ‚Badlands‘ sowie ‚Natural Born Killers‘, in denen das Mörderpaar glorifiziert wird, basieren auf ihrer Geschichte.“ (Murakami/Murakami 2001, S. 452.) Starkweathers und Fugates Biografien und Taten ähneln in etlichen Details denen des Film-Killerpaares. Vor allem der in der „I love Mallory“-Sequenz (0:09:46-0:14:00) geschilderte Mord an Fugates Familie enthält zahlreiche Anspielungen an die Tatgeschehnisse. (Vgl. Murakami/Murakami 2001, 450-452.)

¹⁰¹⁹ *CHAOS RISING – SHE STORM AROUND NATURAL BORN KILLERS* (USA 2001, Charles Kiselyak) ist ein *Making-Of* zu *NATURAL BORN KILLERS*, welches sich auf der deutschen *Director’s-Cut*-Edition befindet. Im Folgenden wird es unter der Signale CR zitiert.

¹⁰²⁰ Bei dieser Version handelt es sich um den 2001 erschienenen *Director’s Cut*, der 5 Minuten länger gegenüber der fürs US-Kino freigegebenen Fassung ist. Stone hatte von der MPAA konkrete Schnittvorgaben bekommen, um für seinen Film ein „R-Rated“ anstatt eines „NC-17“ zu bekommen: „The one-hundred-and-fifty trims and cuts were mostly in the riot scene and in the first scene, the cafe scene.“ (Oliver Stone, zit. n. Bouzereau 2000, S. 61.) Dennoch wurde auch die gekürzte Fassung in verschiedenen Ländern verboten oder erst nach weiteren Schnitten in Umlauf gebracht. (Vgl. Distelmeyer 2005, S. 195 und Oliver Stone zit. n. Bouzereau 2000, S. 63f.)

¹⁰²¹ Vgl. Oliver Stone zit. n. Bouzereau 2000, S. 54. In *NATURAL BORN KILLERS* erfolgt im Mittel alle 2,3 Sekunden ein Schnitt. Damit liegt er weit über der durchschnittlichen Schnittfrequenz ‚normaler‘ Spielfilme, bei denen Einstellungen minimal 4-6 Sekunden lang sind, um Aufmerksamkeitsdefizite beim Zuschauer zu vermeiden. Die Schnittfrequenz bei Spielfilmen variiert in Abhängigkeit vom Sujet und von der Entstehungszeit des Films. Zurzeit der Entstehung von *NATURAL BORN KILLERS* waren Schnittfrequenzen von 8-10 Sekunden pro Einstellung üblich.

¹⁰²² Zu diesen Bildverfremdungen gehören (in der Reihenfolge ihres Auftretens): Schwarzweißbilder in verschiedener Körnung, Rotfilter, Zeitlupen, *Steadycam*-Fahrten, *Flash*-Sequenzen, unvermittelte Detailaufnahmen, Einsatz von Handkamera, Subjektiven von Personen und Objekten (etwa Revolverkugeln oder Messer), Verwendung kontrastierender *Key-Lights*, Rückprojektionen, Mehrfachüberblendungen, Solarisations-, Negativ- und Fehlfarben-Bilder, Einfügen von found footage, *Zapping*-Effekte, künstlich gealtertes Filmmaterial (mit Vertikalstreifen und Störungen), Zeichentrick, *Fade-to-White*, Kombination von Schwarzweiß und Farbe, Stroboskop-Beleuchtung, Blaufilter, TV-Bild-Ästhetik, Zeitraffer, Grünfilter, Zerrbilder und *Morphing*-Effekte, Einblendung von Zwischentiteln, Aufnahmen über Spiegel, *Fade-to-Red*, Überwachungskamera-Bilder, Bildstörungen (wie bei Videobildern).

„der Schlüsselfilm dieser Entwicklung. Mit Flasheffekten, Strobobewegungen und entfesselten Jump Cuts überträgt der Film das hohe formale Niveau von vier Minuten langen Videoclips auf die Länge eines Spielfilms. [...] Und wie im Videoclip durchbricht Oliver Stone manchmal sogar den Handlungsablauf einer Szene um sie physisch spürbar zu machen.“¹⁰²³

Der „Augenkitzel“¹⁰²⁴, den Stone mit dieser Ästhetik anstrebt, ist (s)einer medienkulturpolitischen Agenda verpflichtet: In der Verwendung dieser Gestaltungsmittel versucht er seinen Kinospiefilm wie Fernsehen aussehen zu lassen – mehr noch: wie ein zweistündiges Switchen¹⁰²⁵ durch alle Fernsehprogramme – Werbeunterbrechungen (1:18:17-1:18:32), Nachrichten-Sendungen (1:29:51-1:30:30) und True-Crime-Dokumentationen (0:22:44-0:24:59) inbegriffen. Auf diese Weise formuliert Stone erstens eine Kritik an den Inhalten der Fernsehsendungen (Gewalt wird durch Kommerz und dieser wiederum durch Gewalt unterbrochen), zum zweiten an deren prinzipieller Gleichartigkeit (jedes Umschalten endet wiederum in einer gewaltdarstellenden Sendung) und schließlich an deren Ästhetik, nach der alle Inhalte auf dieselbe ‚coole‘ Weise präsentiert werden.

Indem er die Formate durch das Switching in einen „neu entstehenden Gesamtzusammenhang“¹⁰²⁶ rückt, proklamiert er ihre prinzipielle Gleichartigkeit und sorgt für eine ‚reinigende Reizüberflutung‘: „There is no need after you see this movie to watch more violence on TV. I mean, it’s sort of like saying, When is enough enough? You can walk away; you don’t need this shit. Watch yourself watching.“¹⁰²⁷ Die Switching-Ästhetik *NATURAL BORN KILLERS* transportiert selbst bereits etwas Gewalttätiges in sich, mit dem „beinahe pausenlos das Auge des Betrachters aufs Neue [...] entjungfer[t]“¹⁰²⁸ wird:

„Es hat etwas Aggressives, das Switchen; ‚Zapping‘ eben, nicht nur der Werbung gegenüber. Und ‚abgeknallt‘, jedenfalls läßt sich das vermuten, wird nicht nur Unwichtiges, Geschwätziges und Zulangeratenes, sondern auch Stellen, wo der Film mit Absicht bremsst. Raue Stellen im Film, holprige, schwere oder langsame Szenen sind besonders bedroht.“¹⁰²⁹

Stones Film antizipiert einerseits dieses Zuschauerverhalten schon in seiner Montage und entmündigt den Betrachter damit auf gewisse Weise, indem er den souveränen Akt des Wegschaltens¹⁰³⁰ selbst übernimmt und verhindert andererseits, selbst allzu „raue Stellen“ zu produzieren, die ein Wegschalten provozieren. Wäre dieses im Kino ohnehin nur schwer möglich, so liefe *NATURAL BORN KILLERS* auf dem Fernsehschirm (als DVD, Video oder gar TV-Ausstrahlung) durchaus in Gefahr, selbst zum *Switching*-Opfer zu werden.

Die Kritik, die sich hinter dieser Vorgehensweise verbirgt, und die Stone immer wieder sowohl in den Filmbildern (vgl. Abb. 4.4.4a) als auch über Paratexte in den Diskurs über seinen

¹⁰²³ Mikunda 2002, S. 179 und S. 181.

¹⁰²⁴ Mikunda 2002, S. 181.

¹⁰²⁵ *Switching* unterscheidet sich von *Zapping* dadurch, dass keine Rückkehr in das ursprüngliche Programm (etwa nach einer Werbeunterbrechung) geplant ist, sondern aufs Geratewohl durch das TV-Angebote geschaltet wird (vgl. Winkler 1991, S. 16). Der Medienwissenschaftler Hartmut Winkler untersucht in seiner Studie „Switching – Zapping“ die medien- und rezeptionsästhetischen Bedingungen und Auswirkungen dieser Rezeptionsweise. (Winkler 1991.)

¹⁰²⁶ Winkler 1991, S. 113.

¹⁰²⁷ Oliver Stone zit. n. Bouzereau 2000, S. 69.

¹⁰²⁸ Schmitt 2001, S. 11.

¹⁰²⁹ Winkler 1991, S. 35. Winkler rekurriert hier auf die ursprüngliche Bedeutung von *zapping*, das in der Westersprache „abknallen“ bedeutet. (Vgl. Winkler 1991, S. 16.)

¹⁰³⁰ Winkler 1991, S. 64.

Film einwirft¹⁰³¹, steht in der Tradition medien-/kulturpessimistischer Äußerungen, wie der Neil Postmans. Dieser hatte dem Fernsehen bereits 1985 Dadaismus, Nihilismus und Schizophrenie unterstellt¹⁰³² und auf Grund der Oberflächenreize des Mediums prognostiziert: „Wir amüsieren uns zu Tode“ (so der Titel seiner Polemik).

„too much t.v.“



4.4.4a: NATURAL BORN KILLERS (0:39:04)

Stone stellt seinen Film quasi als cineastischen Essay in diese Tradition. Zur Verdeutlichung seiner Agenda wählt er jedoch nicht allein die bereits beschriebene Ästhetik; auch der Inhalt des Films wird hierfür instrumentalisiert: NATURAL BORN KILLERS ist ein Serienmörderfilm, der die Darstellungskonventionen und Motive seiner Vorgänger aufgreift und sarkastisch bricht.

So wird die Ätiologie der beiden Täter entweder nur angedeutet (Mickey träumt hin und wieder bruchstückhafte Szenen seiner Kindheit, in der er von seinem Vater¹⁰³³ misshandelt wurde und diesen offenbar bei der Vergewaltigung einer Frau überrascht. Auf ihn angesprochen wird er aggressiv, vgl. 1:13:09-1:13:22) oder in Form einer SitCom der Lächerlichkeit preisgegeben (Mallory wächst in einer Familie auf, die vom Vater pausenlos tyrannisiert wird. Sie selbst scheint von diesem regelmäßig sexuell missbraucht worden zu sein. Dass Mallorys Vater von Rodney Dangerfield, einem der populärsten Komiker der US-Filmindustrie, gespielt wird, unterstreicht diese Lesart). Das Motiv der ‚kaputten Kindheit‘, mit dem die Taten vieler

¹⁰³¹ Es ist jedoch nicht die Gewaltdarstellung des Fernsehens selbst, die Stone kritisieren will, sondern der Modus ihrer Vermittlung: „I’ve said they’re created censorship for fictional violence on TV. They sanitize TV violence to nothing; it doesn’t mean anything. It has a perverse, obscene effect because it’s hollow, but then you turn to the news and they’re selling violence around the clock.“ (Oliver Stone zit. n. Bouzereau 2000, S. 68.)



¹⁰³² Postman 1994, S. 130.

¹⁰³³ Hierin könnte eine Anspielung auf den Film WESTERN PACIFIC AGENT (USA 1950, Sam Newfield) gesehen werden, in welchem ein Jugendlicher – gespielt vom Schauspieler Mickey Knox (!) – seinen Vater zusammenschlägt. Newfields Film gilt als eines der brutalsten Werke seiner Zeit.

Film-Serienmörder erklärt werden, erfährt auf diese Weise eine äußerst ironische Überspitzung. Stone fügt seiner Ätiologie noch eine weitere Facette hinzu, indem er seine Filmtäter mehrfach als „demons“ apostrophiert.¹⁰³⁴

Nicht anders geht Stone mit der im Verlauf der Serienmörderfilm-Geschichte zusehends ambivalenter gewordenen Ermittlerfigur um. Detective Jack Scagnetti (Tom Sizemore) wird selbst als Psychopath inszeniert: Er erdrosselt eine Prostituierte (0:46:06-0:48:02), entwickelt eine zwanghafte Faszination für Mallory, die von Fetischismus (0:34:22) über sadistische Misshandlung (0:53:06) bis hin zur versuchten Vergewaltigung (1:27:07-1:29:42) reicht und duldet die Folterung Mickeys durch eine Übermacht an Polizisten während dessen Verhaftung (0:54:23-0:55:16).

Scagnetti nutzt seine Position bei der Polizei und nicht zuletzt seine durch zweifelhafte Methoden erreichten Fahndungserfolge dazu aus, Bücher über sich selbst und seine Arbeit zu verfassen: „Scagnetti on Scagnetti“¹⁰³⁵ (Abb. 4.4.4b) lautet der Titel seines Bestsellers, den er geschrieben hat und den offensichtlich jeder kennt. Damit ist er jedoch nicht der einzige, der die mediale Berühmtheit von Verbrechern für sich ummünzt. Das Fernsehen selbst, vertreten durch den TV-Journalisten Wayne Gale (Robert Downey Jr.) bekommt für seine Sendung über Mickey und Mallory einen Sendeplatz direkt nach der TV-Übertragung des Super-Bowles (1:10:01 und 1:12:17).

Scagnetti on Scagnetti	American Maniacs
	
<p>Abb. 4.4.4b: NATURAL BORN KILLERS (0:47:17)</p>	<p>Abb. 4.4.4c: NATURAL BORN KILLERS (0:23:13)</p>

„American Maniacs“ (Abb. 4.4.4c) heißt Gales Magazin¹⁰³⁶, in welchem er die ‚neuen Helden‘ vorstellt: Es beginnt mit Fotografien von berüchtigten Mördern und Serienmördern, wie Charles Manson, Charles Whitman, Richard Ramirez (0:22:57-0:23:03) und rekonstruiert dann individuelle Fallgeschichten durch Kombination von Archivmaterial, Interviews, filmischen Fallrekonstruktionen und Vor-Ort-Berichterstattung. In Montage und Bildästhetik

¹⁰³⁴ Diese religiös determinierte Bezeichnung wechselt im Film mehrfach von den Tätern selbst auf ihren ‚inneren Motivator‘ bis hin zu den Medien. Auf die religiösen Implikationen des Plots verweist – nicht immer widerspruchsfrei – Oliver Jahraus. (Jahraus 2004.)

¹⁰³⁵ Stone scheint damit den Halo-Effekt populärer Verbrechen und Verbrecher zu kritisieren, der auch vor der Kriminalistik nicht halt gemacht hat und Ermittler-Autoren wie Robert K. Ressler („I have lived in the Monster“) hervorgebracht hat. (Vgl. Ressler/Shachtman 1992.)

¹⁰³⁶ In Aufmachung und Titel eine Anspielung auf das TV-Magazin AMERICA'S MOST WANTED (ausgestrahlt seit 1988), bei der Zuschauer durch nachgestellte Verbrechen dazu animiert werden sollen, die Polizeiarbeit durch Informationen zu unterstützen (darin dem seit 1967 bestehenden deutschen Format AKTENZEICHEN XY ... UNGELÖST nicht unähnlich).

gleich die Sendung dabei NATURAL BORN KILLERS bis ins Detail. In einem kurzen Dialog versucht Mickey den Grad der eigenen Popularität bei Gale zu erfragen:

Gale: „The episode on Mickey and Mallory was one of the most popular.“

Mickey: „Ever do one on John Wayne Gacy?“

Gale: „Yeah.“

Mickey: „Who had the higher rating?“

Gale: „You blew him away.“

Mickey: „What about that crazy mother fucker, Ted Bundy?“

Gale: „Oh that crazy guy. You got the larger Nielson share¹⁰³⁷. You're big. What I want to get ...“

Mickey: „What about Manson?“¹⁰³⁸

Gale: „Manson beat you.“

Mickey: „It's pretty hard to beat the king.“ (1:02:49-1:03:15)

So wie Stone seinen fiktiven TV-Journalisten Wayne Gale Medien-Kriminalgeschichte(n) schreiben lässt, indem er den Fall Mickeys und Mallorys an die Fälle der kriminalhistorisch verbrieften Täter koppelt, so führt Stone seine schon recht offensichtliche TV-Kritik im Prolog des Films auf die Spitze, als er durch das Fernsehprogramm switcht und Szenen der jüngeren Kriminalgeschichte der USA am Kameraauge vorüberziehen lässt: Szenen, die John Wayne Bobbit¹⁰³⁹, Die Menendez-Brothers¹⁰⁴⁰, O. J. Simpson¹⁰⁴¹, Tonya Harding¹⁰⁴², die brennende Farm der Davidian-Sekte in Waco (Texas, USA)¹⁰⁴³ zeigen (A0:00:17-A0:00:47¹⁰⁴⁴), werden als ‚found footage‘ aus dem amerikanischen Fernsehen aneinander montiert und sollen so noch einmal den kritisierten Gegenstand verdeutlichen ‚our country's obsession with true crime and its encouragement by the tabloid media.‘¹⁰⁴⁵

Den Schuldigen an dieser Obsession will Stone hingegen nicht persönlich benennen, sondern findet eine Synekdoche für ihn: die Kamera. „Wie noch in keinem Film wird in ‚Natural Born

¹⁰³⁷ Der „Nielson share“ bezeichnet die durch *Nielson Media Research* ermittelten Einschaltquoten im Fernsehen der USA. Der „share“-Wert gibt dabei den prozentualen Anteil aller Haushalte an, die aktuell ein konkretes Programm eingeschaltet haben. Die Popularität seines Tuns nachträglich an Einschaltquoten ablesen zu wollen (also am Effekt) und nicht an der Anzahl der Morde (also den Taten) spricht abermals für die kritische Stoßrichtung des Films in Richtung Medien. Angeklagt wird das Mörderpaar wegen 51 begangener Morde. Der Film selbst inszeniert davon 30 *on-* und fünf *off-screen*.

¹⁰³⁸ Stone orientiert das gesamte Interview zwischen Wayne Gale und Mickey Knox an Heraldo Riveras Interview mit Charles Manson. (Vgl. CR 21:15.)

¹⁰³⁹ In der Nacht von 22. auf den 23. Juni 1993 hatte die Ecuadorianerin Lorena Gallo Coronel Bobbit den Penis ihres schlafenden Ehemannes abgeschnitten, weil dieser sie wiederholt geschlagen und vergewaltigt hatte. Der Fall erlangte unter anderem deshalb ‚Newswert‘, weil sich hier die desolate Situation vieler Einwanderinnen spiegelte.

¹⁰⁴⁰ Joseph Lyle und Eric Galen Menendez hatten am 20. August 1989 ihre Eltern offenbar aus Habgier erschossen. Bei der juristischen Aufbereitung des Falles erlangten die Verteidiger der beiden Berühmtheit, weil sie die Tat mit Missbrauchsgeschichten zu begründen versuchten. Der Fall ist mehrfach filmisch adaptiert worden.

¹⁰⁴¹ Der im Fernsehen live übertragene Gerichtsprozess gegen den ehemals populären Fußballspieler O. J. Simpson, der wegen Mordes an seiner Ehefrau und deren Geliebten angeklagt wurde, hatte internationale Aufmerksamkeit auf sich gezogen. Vor kurzem kam der Fall erneut in die Presse, weil Simpson, dem die Tat nicht bewiesen werden konnte, einen Roman veröffentlichte, in welchem ein ‚fiktives Geständnis‘ zu lesen sein soll.

¹⁰⁴² Die US-amerikanische Eiskunstläuferin Tonya Harding und ihr Ehemann beauftragten einen Attentäter, am 6. Januar 1994 Nancy Kerrigan, die Konkurrentin Hardings bei den US-Eiskunstlaufmeisterschaften, mit einer Eisenstange wett-kampfunfähig zu schlagen. Daraufhin gewann Harding den Titel, der ihr jedoch wieder aberkannt wurde, nachdem ihre Beteiligung an dem Attentat bekannt wurde.

¹⁰⁴³ Am 19. April 1993 stürmte die Polizei nach 51-tägiger Belagerung die Farm der Davidianer-Sekte um David Koresh. Dabei kamen der Sektenführer und 80 seiner Anhänger in einem Feuer um.

¹⁰⁴⁴ Der Epilog des Films ist auf der hier verwendeten *Director's-Cut*-DVD mit einem eigenständigen Counter versehen worden. Seine Länge beträgt 7:33 Minuten.

¹⁰⁴⁵ Oliver Stone zit. n. Bouzereau 2000, S. 54.

Killers' die Kamera als pures Überlebensinstrument geschildert¹⁰⁴⁶, schreibt Schmitt. Und sie fungiert für Wayne Gale in der Tat als Mittel im Schussfeld der Täter, die über sich berichten lassen wollen, so lange zu überleben bis seine Dienste nicht länger gebraucht werden. Erst dann wird sie zum ‚einzigsten Zeugen‘¹⁰⁴⁷, der von den Morden berichtet. In dieser Funktion ist sie der Kamera aus *MANN BEIßT HUND* durchaus ähnlich¹⁰⁴⁸ – wie beide Filme in ihrer moralischen Agenda insgesamt einander ähneln, wenngleich Stone wesentlich plakativer verfährt.

Angesichts dieser Diskursentgrenzung von Fiktion und Realität fühlte sich die Kritik dazu aufgefordert, die Ernsthaftigkeit und Aufrichtigkeit von Stones Intention zu hinterfragen. Hatte der Regisseur die „demons“, die er zu bekämpfen beabsichtigte, vielleicht sogar selbst beschworen? Mit anderen Worten: Ist *NATURAL BORN KILLERS* vielleicht genau das, was der Film zu kritisieren versucht: Eine Ästhetisierung von Gewalt und Glorifizierung von Gewalttätern? Die Kritiker, die Stone diese Doppelmoral unterstellen, sind Legion¹⁰⁴⁹. Der *film-dienst*-Autor Reinhard Lüke sei hier als Beispiel genannt: Er mutmaßt, Stone setze

„radikal auf die Faszination jener Gewalt, die kritisieren zu wollen er treuherzig vorgibt. Unter diesem Aspekt muss man dem Film dann Oberflächlichkeit, Naivität oder Heuchelei vorwerfen, von manchen schlicht albernem Einschüben gar nicht zu reden.“¹⁰⁵⁰

Andere Verrisse hängen sich bereits am Titel des Films auf: *Spiegel*-Publizist Konrad Weiß fragt, ob Stone nicht schon allein mit dem „Natural born“ an Theorien der Willensunfreiheit anknüpfe, etwa

„Carl Huters Psycho-Physiognomik [...]. Natürlich operiert Stone nicht mit Huters primitiver Schädelvermessung, aber Anklänge an dessen aberwitziges Menschenbild finden sich schon: ‚Als ich Woody das erste Mal traf, sah ich ihm in die Augen und wußte, daß dieser Mann Gewalt in sich trug‘, so Stone über Harrelson, den Darsteller des Killers Mickey Knox. Folgerichtig macht er Mickey vor dessen TV-Show, die im finalen Blutbad endet, zum Skinhead. Er läßt Harrelson und seine hübsche Kill-Partnerin Juliette Lewis mit Vorliebe so entstellend fotografieren, daß sie in jedes Hutersche Lehrbuch als Musterköpfe für Massenmörder passen würden.“¹⁰⁵¹

Wieder andere Kritiker, wie zum Beispiel Georg Schmitt, hinterfragen die politische Couleur hinter Stones Kulturkritik, der in Interviews zu *NATURAL BORN KILLERS* äußert: „Ich glaube, unsere Kultur geht den Bach runter.“ (CR 6:55) Schmitt zufolge

„verfällt ‚Natural Born Killers‘ in eine undifferenzierte, gefährlich reaktionäre Haltung. Genau dort, wo er seinen Protagonisten gegenüber das Mitleid versagt, das man als Zuschauer diesen Figuren schuldig ist, überformt er sie zu seelenlosen Marionetten, die selbst nur Indikatoren für die medial verkommene Welt sind.“¹⁰⁵²

¹⁰⁴⁶ Schmitt 2001, S. 15.

¹⁰⁴⁷ Dass das Mörderpaar immer einen Überlebenden zurücklässt, der berichten soll „Mickey and Mallory Knox did it“ (0:06:26), kann als der einzige Hinweis auf einen *Modus Operandi* und damit auf die hinter den Morden stehende Geltungssucht der Täter gesehen werden.

¹⁰⁴⁸ Vgl. Distelmeyer 2005, S. 240.

¹⁰⁴⁹ Lüke 1994, S. 22. Jan Distelmeyer vollzieht diese *Symptom-or-Cause*-Debatte detailliert anhand der amerikanischen Filmkritik nach. (Vgl. Distelmeyer 2005, S. 224-228.)

¹⁰⁵⁰ Lüke 1994, S. 22.

¹⁰⁵¹ Weiß 1994, S. 210. Darüber hinaus beschimpft er den Film in den schillerndsten Worten: „ärgerlich[]“, „dumm und peinlich“, „Leinwand Schröck“, „Ketchup-Orgie“, „karnevalistisches Massaker“, „Videoclipschule“. (Weiß 1994, S. 210.)

¹⁰⁵² Schmitt 2001, S. 14.

Es gibt auch wohlwollende Texte zu *NATURAL BORN KILLERS*, die sich von der Agenda fort und auf die Narration des Films zu bewegen. Für Dirk Blothner „belebt der Film ein Liebesthema, das sonst bei romantischen Komödien im Vordergrund steht“¹⁰⁵³ und wird in seiner Monografie *Erlebniswelt Kino. Über die unbewußte Wirkung des Films* als Evokation paradoxer Publikumsempfindungen gewertet. Christian Mikunda sieht Stone in die Fußstapfen Leni Riefenstahls treten, weil beide „apolitisch und naiv“ und „ausschließlich an der Suggestivkraft ihrer Filme interessiert“¹⁰⁵⁴ waren.

Oliver Nöding wendet die „symptom or cause“-Vorwürfe dialektisch mit Adornos Theorie der Kulturkritik, nach der ein archimedischer Standpunkt außerhalb der zu kritisierenden Kultur gar nicht existieren kann:

„Die Tatsache, dass er [Stone, S. H.] das Fernsehen angreift - die Art wie das Fernsehen Realität konstruiert oder wie es Verbrecher zu Helden stilisiert - macht seine transzendente Position aus. Dass er seinen Film jedoch genau den Mechanismen von Form, Verbreitung und Produktion unterwirft, die er kritisiert, sich mithin von seiner Kritik selbst nicht ausnehmen kann, verdeutlicht die Immanenz seiner Position.“¹⁰⁵⁵

Die Positionen sind vielfältig und eine Debatte um „die kausale Verzahnung von Gewalt und Massenmedien, genauer gesagt: von Gewalt und Fernsehen“¹⁰⁵⁶ von Stone durchaus gewünscht, wenn dieser später auch einwirft: „Die Kritiker haben den Film falsch verstanden.“ (CR 7:12) In dem Maße, wie er selbst jedoch die Grenzen der Fiktion überschreitet und durch Inkorporation von kriminalhistorischen Täternamen und -bildern auf das Reale abzielt, scheint sich auch die Kritik nicht mehr an abstrakte Vorwürfe halten zu wollen: „The tabloids have acted exactly like our movie; they’ve made up a bunch of stuff and have linked to the film the murders and are going on and about how people are killing because they see the movie.“¹⁰⁵⁷

„Natural Born Killers might be the ne plus ultra of copycat-killing source material“, schreibt Michael Atkinson in einem *Village Voice*-Artikel, in dem er zentral von den Taten der 18-jährigen Sarah Edmondson und ihres 17-jährigen Freundes Ben Darras berichtet. Beide hatten am 5. März 1995, nachdem sie („never cleared how many times“¹⁰⁵⁸ bzw. „pausenlos“¹⁰⁵⁹) *NATURAL BORN KILLERS* gesehen und Drogen eingenommen hatten, eine *Killing Spree* begonnen und sich dabei „nach Darstellung des Anwalts präzise an das Vorbild des Films gehalten.“¹⁰⁶⁰ Atkinson nennt weitere Fälle aus „Utah, Georgia, Massachusetts, and Texas“¹⁰⁶¹, die vom Film inspiriert gewesen sein sollen. Sogar in Paris sollen sich zwei *Copycat*-Fälle zugezogen haben, bei denen die Täter jedoch nur Ausschnitte des Films bzw. dessen Plakat¹⁰⁶² gesehen hatten und einer der Täter als Grund „„It’s fate, ‘à la Woody Harrelson’s character Mickey““¹⁰⁶³ angegeben hatte.

¹⁰⁵³ Blothner 1999, S. 87.

¹⁰⁵⁴ Mikunda 2002, S. 162.

¹⁰⁵⁵ Nöding 2007.

¹⁰⁵⁶ Distelmeyer 2005, S. 230.

¹⁰⁵⁷ Oliver Stone zit. n. Bouzereau 2000, S. 63.

¹⁰⁵⁸ Atkinson 1999.

¹⁰⁵⁹ Räther 1996.

¹⁰⁶⁰ Räther 1996.

¹⁰⁶¹ Atkinson 1999.

¹⁰⁶² Coleman 2004, S. 224.

¹⁰⁶³ Atkinson 1999.

Diese Nachahmungstaten, die lose mit verschiedenen Szenen des Films und Aussagen seiner Charaktere begründet werden, letztlich aber nur schwer als solche beweisbar wären, erstaunen auf Grund der Häufigkeit, mit der sie stattgefunden haben sollen. Die angenommene ‚Verschränkung von Realität und Fiktion‘, die sich hinter solchen Vorwürfen verbirgt, kann als Beleg für die Verunsicherung durch referenzlose massenmediale Informationen gewertet werden. Mit Unterstützung des populären Thriller-Autors John Grisham, der mit einem der Mordopfer bekannt war¹⁰⁶⁴, wurde Stone schließlich für seinen Film und die Morde, die nach ihm begangen worden sein sollen, verklagt:

„[D]er US Supreme Court [fällte] am 5. April 1999 ein folgenschweres Urteil. Er gab der Familie eines 1995 durch Schüsse schwer verletzten Mädchens aus Louisiana darin Recht, Oliver Stone und den Verreiber des Films, Warner Bros., anzuklagen, weil Stones Film die Vorlage für das verübte Verbrechen gegeben habe. [...] Der Anweisung des Supreme Court zufolge musste sich Oliver Stone in Amite/Louisiana für seinen Film gerichtlich verantworten. Es dauerte fast zwei Jahre, bis das endgültige Urteil gesprochen wurde. Am 12. März 2001 wurde die Klage schließlich von einem Bezirksrichter des Staates Louisiana abgewiesen.“¹⁰⁶⁵

Auch wenn Stone letztlich unbeschadet aus dem Prozess hervorgegangen ist, ist *NATURAL BORN KILLERS* mit dem Verdacht, Anstifter zu Gewalttaten zu sein, gebrandmarkt. Das *Copycat*-Phänomen, das seit *SUPERNATURAL* die Geschichte des Serienmörderfilms immer wieder tangiert, ist mit *NATURAL BORN KILLERS* im Zeitalter der Simulation zu einem zentralen Motiv des Diskurses geworden.

4.4.5 Selbstreferenz: COPYCAT (USA 1995, John Amiel)

In Jon Amiels *COPYCAT*¹⁰⁶⁶ scheint sich die Prognose Oliver Stones erfüllt zu haben: Der Serienmörder ist zum Künstler avanciert, der seine Taten arrangiert, Bücher über sie publiziert und sich selbst mit seinem Werk in eine Tradition setzt, aus der er seine Ideen bezieht. Amiel hatte bereits vor *COPYCAT* mit *SUMMERSBY* (F/USA 1993) einen Film gedreht, in dem eine ganz ähnliche Motivlage das Geschehen bestimmt: Ein Mann simuliert die Biografie eines anderen Mannes, um in die Privatsphäre von dessen Ehefrau einzudringen. Und in gewisser Weise ist auch die *COPYCAT* nachfolgende Spionagefilm-Parodie *THE MAN WHO KNEW TOO LITTLE* (D/USA 1997) diesem Thema verpflichtet, wenn dort einem *Jedermann* plötzlich die Biografie eines Spions angedichtet wird. Die in einem solch weiten Sinne verstandene Kopie als Kunst- und Kulturphänomen scheint also virulent im Werk des Regisseurs.

In *COPYCAT* wird folgerichtig eine Frage ins Zentrum der Erzählung gerückt, die seit Victor Halperins *SUPERNATURAL* immer wieder Gegenstand des Serienmörderfilms war: Warum kopiert ein Mörder die Taten (insbesondere den *Modus Operandi* derselben) eines anderen Täters? Amiels Film überträgt diese Fragestellung aus der Kriminologie in Kunst, verfolgt schließlich sogar eine die Kulturwissenschaften seit Walter Benjamin beschäftigende These: Was ist Original und was Kopie in einer Kultur der Simulation und Reproduktion? Das Phänomen der Kopie bzw. des Zitats wird dabei auf mehreren Ebenen reflektiert und nicht zuletzt

¹⁰⁶⁴ Coleman 2004, S. 224.

¹⁰⁶⁵ Distelmeyer 2005, S. 241.

¹⁰⁶⁶ Die Premiere des Films war am 27. Oktober 1995. In Deutschland erschien *COPYCAT* am 25. Januar 1996 unter dem „martialischen Titelkunstwort“ (Seidel 1996) *COPYKILL*.

stellt der Film selbst eine „Bricolage“¹⁰⁶⁷ verschiedener Serienmörderfilme dar, was auch COPYCAT den Ruf eingebracht hat, ein postmoderner Film par excellence zu sein.¹⁰⁶⁸

Auffällig ist in COPYCAT zunächst das Auseinanderdriften von Erzählung und Diskurs. Erste-re präsentiert eine sehr konventionelle, klassische, psychologische Entwicklungsgeschichte mit Doppelgänger-Elementen, einer angedeuteten Liebesgeschichte und einem Kriminalfilm-typischen dramaturgischen Verlauf. Volker Marquard findet den Film „vorhersehbar“¹⁰⁶⁹ und Richard Dyer schließt sich diesem Urteil an:

„Copycat [is] actually rather [an] old-fashioned work[], what novels and movies are supposed to be: finished, self-contained, separate from everything else. [...] Copycat give us the feeling that we can sit back in the dark, see the pattern and make sense of it, however appealing.“¹⁰⁷⁰

Es wird zu zeigen sein, dass dieser vorhersehbare und altmodische Plot als Projektions- und Dekonstruktionsfläche für den im Film verhandelten Diskurs dienen könnte. Dieser Diskurs explodiert nämlich förmlich in „intertextuellen Geste[n]“¹⁰⁷¹, Authentisierungsverfahren „postmoderner Grenzverwischung“¹⁰⁷² und Selbstreferenzialität. Art und Umfang dieser Diskurse sollen zunächst geprüft werden, bevor die in der Erzählung verhandelten Themen von Autorschaft, Künstlertum und Medialität untersucht werden.

Die offensichtlichsten Referenzen leistet COPYCAT gleich zu Beginn und im Fortgang der Handlung immer wiederkehrend an die Kriminalgeschichte und Kriminologie. Die Hauptfigur Helen Hudson ist Serienmord-Profilerin, hat wenigstens ein Buch zum Thema (Abb. 4.4.5f) verfasst und reist durch die USA, um Vorträge über diesen Verbrechenstypus zu halten. Während des Prologs (0:00:55-0:03:39) hält sie einen Diavortrag, in welchem sie zunächst auf die psychische Motivation der Täter eingeht:

„The screams of the victim deaden his pain. The act of killing makes him feel intensely alive. What he feels next is not guilt but disappointment. It was not as wonderful as he'd hoped. Maybe next time, it will be perfect. And as his determination builds to take another life he plans, in obsessive detail what props he'll bring, what knots he'll tie.“ (0:00:55-0:01:21)

Ihre Darlegungen entsprechen dem, was bereits Autoren von Robert Ressler bis Stephan Harbort¹⁰⁷³ durch Interviews im Serienmördern und langjährige Forschungsarbeit herausgefunden haben. Dass COPYCAT hier seriös mit seinem Thema umgehen will, unterstreicht Amiel wenige Szenen später, wenn seine fiktive Profilerin Hudson über den typischen Täter berichtet: „Nine out of ten serial killers are white males aged 20 to 35 just like these.“ (0:02:19-0:02:24)¹⁰⁷⁴ Das deiktische „these“¹⁰⁷⁵ verweist auf eine Bildprojektion (Abb. 4.4.5a+b), in

¹⁰⁶⁷ Vgl. Tietchen 1998, S. 99.

¹⁰⁶⁸ Vgl. Seeßlen 1999b, S. 470, Weingarten 1996, S. 196, Gabbard 1996, S. 283, Tietchen 1998, Hantke 1998b, S. 238.

¹⁰⁶⁹ Marquard 1996, S. 37.

¹⁰⁷⁰ Dyer 1997, S. 16.

¹⁰⁷¹ Hantke 1998b, S. 231. Der Begriff wird von Hantke als schwächere Variante des Begriffs Zitat verwendet und ist geeignet, Allusionen zu benennen, die vielleicht nicht dem Kopf des Künstler, wohl aber dem des Zuschauers entstammen.

¹⁰⁷² Hantke 1998b, S. 231.

¹⁰⁷³ Vgl. Harbort 2006b, S. 308-311. Harbort untersucht hier detailliert den Prozess, der den Täter von der ersten Tat „zehren“ lässt und damit gleichsam folgende Taten vorbereitet.

¹⁰⁷⁴ „Serienmörder sind in der Mehrheit männlich, von weißer Hautfarbe und zum Zeitpunkt ihrer Bluttaten zwischen zwanzig und vierzig Jahren alt.“ (Ressler/Shachtman 1992, S. 114.)

¹⁰⁷⁵ Ironischerweise wird genau in jenem Moment, als sie „these“ (0:02:24) sagt, der sie später verfolgende Serienmörder eingeblendet, der sich unter ihren Zuhörern befindet. Die Einstellung ist jedoch zur kurz, als dass sie einen hinweisenden

der Hudson männliche Zuhörer, auf die diese Beschreibung passt, zeigt – abwechselnd mit Fotografien von Serienmördern.

Student	Serienmörder
	
Abb. 4.4.5a: COPYCAT (0:02:17)	Abb. 4.4.5b: COPYCAT (0:02:19)

Bereits nach zwei Minuten integriert COPYCAT also kriminologisches und kriminalhistorisches Material in seine Fiktion – ein Verfahren, das bereits bei NATURAL BORN KILLERS zur Anwendung gelangt ist und auf die lange Tradition der Täternamensnennung seit THE SNIPER (und zentral seit: NACHTS, WENN DER TEUFEL KAM) verweist. Hier setzt es allerdings neben der Authentisierung eine Präzessionsbewegung des Diskurses in Gang, in deren Verlauf die Grenzen von Fiktion und Nicht-Fiktion immer stärker verwischt werden. Der Prolog könnte in mehrfacher Hinsicht als Vorbereitung auf das Kommende gesehen werden: Hier gibt die Profilerin den *Modus Operandi* vor, nach welchem der spätere Serienmörder Peter Foley seine *Copycat*-Mord-Kunst erstellt: „Albert de Salvo, Bianchi and Buono, Berkowitz, Dahmer, Ted Bundy“ (0:02:25-0:02:32). Damit ist sie es eigentlich, die das Muster für die Morde vorgibt. Jochen Fritz diskutiert die Figur Helen Hudson ebenfalls als eine Grenzfigur:

„In dem bis jetzt gezeigten Gefüge sind die Oppositionen klar verteilt: Die Polizei steht gegen den Verbrecher. Die zwischen den jeweiligen Bereichen gezogene Linie wird von beiden akzeptiert und für naturgegeben gehalten. Auf der Grenze bewegt sich Helen Hudson, deren professionelles Interesse sie dazu zwingt, sich in die Gedankenwelt der Serienmörder zu begeben, um diese besser verstehen zu können.“¹⁰⁷⁶

Seine Taten begeht der *Copycat*-Mörder nach der Vorlage von Original-Tatortfotografien. Er legt damit eine Spur, die allein für den Profiler (und den versierten Filmzuschauer) lesbar ist. In der von Helen genannten, Täter-Reihenfolge werden vier Morde inszeniert: einer Albert DeSalvos (0:13:17-0:17:06), einer Kenneth Bianchis und Angelo Buonos (0:48:09-0:51:36), einer David Berkowitz' (0:55:42-0:59:50) und einer Jeffrey Dahmers (1:25:59-1:28:51). Der fünfte Mord(versuch) – jener, der von Daryll Lee Cullum an Helen Hudson nach ihrem Vortrag verübt wird (0:03:54-0:06:51) – wird in diese Reihe integriert (die erwartete Ted-Bundy-Kopie damit ausgelassen) und damit ontologisch in dieselbe Kategorie wie die vorangegangenen erhoben. Darüber hinaus wird dieses Selbstzitat auch für den Plot des Films funktionalisiert, wie Hantke schreibt:


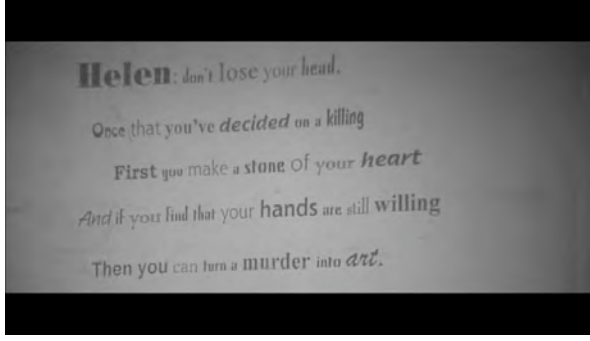
„Diese Liste [der Täter, S. H.] erweitert der Film um den fiktiven Killer Daryll Lee Cullum, der als Bindeglied zwischen den beiden aufeinander folgenden und voneinander abhängenden Ermittlungen

Charakter bekäme und der Täter wird weder von Hudson noch vom Zuschauer (bei der ersten Sichtung von COPYCAT) als solcher erkannt.

¹⁰⁷⁶ Fritz 2002, S. 200.

fungiert: einerseits den Copycat-Morden in der erzählerischen Gegenwart des Films, andererseits den Ereignissen in der Vergangenheit, die zu Cullums Mordversuch an Helen Hudson und ihrem daraus resultierenden Trauma geführt haben.“¹⁰⁷⁷

Hantke sieht nicht nur in der Integration der kriminalhistorischen Täter einen zentralen Aspekt des Films. Vielmehr verweisen seine „intertextuellen Gesten“ auch in die Filmgeschichte. Die Geschichte des Serienmörderfilms findet in COPYCAT ihren Widerhall – vom einzelnen Bild über Erzählstrategien bis hin zu Figurenkonstellationen:

KALIFORNIA ... COPYCAT	M ... COPYCAT
	
Abb. 4.4.5c: COPYCAT (0:05:08)	Abb. 4.4.5d: COPYCAT (1:06:29)

Die mehrfach (0:04:57-0:05:12 und 1:38:49-1:39:21) in Großaufnahme gezeigten roten Pumps Helen Hudsons (Abb. 4.4.5c) drängen dem Betrachter ihre Referenzialität ebenso auf, wie das seit Langs M – EINE STADT SUCHT EINEN MÖRDER bekannte, projizierte Bekennerschreiben (Abb. 4.4.5d) des sich bezeichnenderweise Peter Kürten (1:15:37) nennenden Filmmörders.¹⁰⁷⁸ Neben häufiger anzutreffenden Motiv-Versatzstücken wie einem falschen Bekenner (0:19:15 – vgl. etwa THE SNIPER) oder der Situierung der Filmhandlung in San Francisco (nebst Verweis auf den von dort stammenden „Zodiac-Killer“, 0:23:51 – vgl. THE SNIPER oder DIRTY HARRY), integriert der Film eine doppelte Täterschaft¹⁰⁷⁹, bei der (wie in MANHUNTER bzw. RED DRAGON) einer der Mörder dem anderen vom Gefängnis aus Instruktionen zur Jagd auf den Ermittler erteilt. (1:51:09-1:52:15)

Die epidemische Ausbreitung von Serienmord, wie sie bereits in SUPERNATURAL diskutiert wurde, wird auch in COPYCAT mehrfach angedeutet. So äußert Helen Hudson nach der Entdeckung des ersten kopierten Mordes gegenüber den Ermittlern: „I mean these guys are like viruses, you know. There’s always some new mutation.“ (0:39:00-0:39:07) Damit verweist der Film ebenfalls auf einen außerfilmischen Diskurs, der im Zuge der mutmaßlichen Nachahmungstaten, wie sie NATURAL BORN KILLERS unterstellt wurden, stattgefunden hat:



¹⁰⁷⁷ Hantke 1998b, S. 223.

¹⁰⁷⁸ Bei dem Text des Bekennerschreibens handelt es sich um den 1983 veröffentlichten Song *Murder by Numbers* der Gruppe *The Police*. Der Songtext wird von den Ermittlern nicht nur als solcher identifiziert, das Stück selbst wird während der Projektion des ‚Bekennerbriefts‘ auf der Soundtrackspur und der diegetischen Tonspur gespielt. (1:06:24-1:07:19) Dass der Täter hier einen fremden, gereimten Text verwendet, um seine Absichten zu verdeutlichen, erinnert an Filme wie *PIÈGES* und *LURED*. Das typische ‚Blackmail‘-Aussehen (die Collage des Textes aus mehreren Zeitungsausschnitten) wird hier durch die Verwendung verschiedener Schriftfonts aus dem Computer simuliert und damit die Arbeit des Grafologen ironisch unterlaufen.

¹⁰⁷⁹ Vgl. Kaufmann 1998, S. 209f. Besonders häufig werden Referenzen zwischen COPYCAT und *THE SILENCE OF THE LAMBS* erkannt. (Vgl. Marquard 1996, S. 37, Kaufmann 1998, S. 209, Hantke 1998b, S. 218.)

„The pattern is called the ‚copycat effect.‘ It is also known as ‚imitation‘ or the ‚contagion effect.‘ And what it deals with is the power of the mass communication and culture to create an epidemic of similar behaviors“¹⁰⁸⁰.

Die Verwendung von medizinischer Terminologie („contagion“ = Seuche, Ansteckung; „epidemic“ = epidemisch) zur Beschreibung¹⁰⁸¹ des Ausbreitungsverfahrens aspektiert darüber hinaus das in COPYCAT wichtige „Problem der Hygiene“¹⁰⁸², das dem Film eine etwas reakti- onäre kriminalpolitische Tendenz verleiht¹⁰⁸³ und ebenfalls seit THE SNIPER zu den im Se- rienmörderfilm regelmäßig verhandelten Diskursen gehört. In diese Richtung geht auch die Tatsache, dass der inhaftierte Filmtäter Daryll Lee Cullum nicht nur die ‚Freiheit‘ besitzt, als „Jesus“ (1:18:14) seinen „disciples“ (1:18:16) außerhalb des Gefängnisses den Auftrag zur Jagd auf Helen Hudson zu erteilen, sondern aus seinen eigenen Verbrechen Kapital und Ruhm in Form einer Biografie in Buchform zu schlagen versucht. (Abb. 4.4.5e)

Cullum: My Life with a Knife	Hudson: The Mind of a Serial Killer
	
Abb. 4.4.5e: COPYCAT (1:14:11)	Abb. 4.4.5f: COPYCAT (0:48:24)

Das Thema Serienmord ist geeignet, daraus (nicht nur publizistisches) Kapital zu schlagen¹⁰⁸⁴ – das führen beide Seiten in COPYCAT vor. Während Hudson in „The Mind of a Serial Killer“ (Abb. 4.4.5e) über ihre Erfahrungen als Profilerin berichtet, verkauft Cullum in „My Life with a Knife“ (Abb. 4.4.5f) die Geschichte seiner Jagd auf Hudson und versucht mit ihr später so- gar in ein Fachgespräch „from one author to another“ (1:15:33) zu treten. Die publizistische Aufarbeitung des Phänomens Serienmord dient in COPYCAT jedoch nicht etwa der Vermitt- lung von Verständnis oder Dokumentation. Beider Bücher werden von der Filmhandlung in- strumentalisiert: Cullums Buch erscheint als Warnung zusammen mit einem abgeschnittenen Finger und einem Heer Ameisen unter Hudsons Matratze (1:13:22) – dort platziert vom sie

¹⁰⁸⁰ Coleman 2004, S. 1.

¹⁰⁸¹ Vgl. SUPERNATURAL, wo ebenfalls von „epidemic“ gesprochen wird. (Vgl. Fußnote 344.)

¹⁰⁸² Hantke 1998b, S. 225.

¹⁰⁸³ Diese Tendenz wird ebenfalls schon im Prolog deutlich: In dem Moment (0:03:02), als Helen Hudson die Frage aufwirft, ob die Exekution Ted Bundys dem Steuerzahler nicht mehr Geld gekostet haben könnte, als sein Fortleben der psychologi- schen Erforschung von Serienmördern nützlich gewesen wäre, erscheint Daryll Lee Cullum erstmals im Bild, droht mit ei- ner Geste, ihr die Kehle durchzuschneiden und belehrt sie quasi eines Besseren.

¹⁰⁸⁴ 1977 wurde im US-Bundesstaat New York ein Gesetz erlassen, welches verhindern sollte, dass verurteilte Verbrecher mit der Dokumentation ihrer Taten Geld verdienen können. Das Gesetz, das unter der Bezeichnung „son of sam‘ law“ bekannt wurde, war die Reaktion auf die Vermarktung der Taten des (auch in COPYCAT aspektierten) Serienmörders David Berko- witz. 1991 wurde das Gesetz vom *Supreme Court* der USA aufgehoben, weil es gegen das verfassungsmäßige Recht auf freie Meinungsäußerung verstieß. (Vgl. Greenhouse 1991.) Es ist anzunehmen, dass die Popularität von Serienmördern nicht zuletzt darin begründet liegt, dass diese nach ihrer Verurteilung publizistisch in Aktion treten und dass Filme wie CO- PYCAT gegen diese von den Angehörigen der Opfer oft als zynisch betrachtete ‚Ausbeutung‘ von Verbrechen Stellung be- ziehen.

verfolgenden Serienmörder Peter Foley, der sein Wissen über Hudsons Arbeit wiederum aus ihrem Buch kennt, welches er zusammen mit Zeitungsausschnitten und Opferfotos in seinem Folterkeller aufbewahrt. (Abb. 4.4.5f.)

In der Autorentätigkeit beider Seiten zeigt sich bereits, dass COPYCAT recht vordergründig mit der Konstellation seiner Figuren operiert. Es existieren regelrechte „Doppelgängerstrukturen“¹⁰⁸⁵, wie sie für den Serienmörderfilm nicht untypisch sind, und in denen Täter und Ermittler in den Dialog miteinander treten. Die Figuren und Konstellationen verhalten sich jeweils spiegelbildlich zueinander: Der (scheinbar) schwachen Helen Hudson wird die (scheinbar) starke FBI-Agentin M. J. Monahan gegenübergestellt. Beide halten sich in triadischen Beziehungsverhältnissen auf, deren jeweilige ‚Achse‘ im Verlauf der Filmhandlung durch Ermordung wegbriecht und so neue Konstellationen entstehen.

Die vormals häufig beschriebene Grenzverwischung zwischen Tätern und Ermittlern wird auch bei Amiels Film betrieben: Während der Täter den Ermittlern zufolge „very smart, and [...] way ahead of us“ (1:05:48) ist, wird die Profilerin gerade durch ihre langjährige Beschäftigung mit dem Serienmord („Twenty years of clinical experience – I’m having serial killer on the brain.“, 0:26:05) als ein seelisches Wrack dargestellt: „a crackpot [...], a] pill-popping juicehead, hyperventilating, agoraphobic“ (0:28:19), wie auch Glen Gabbard in der Zeitschrift *Psychoanalytic Review* ausführt:

„Dr. Hudson unfortunately becomes saddled with the worst case of agoraphobia in the annals of clinical psychopathology and a touch of post-traumatic stress disorder to boot. Imprisoned in her apartment by her illness, she nevertheless keeps up with who’s killing whom through the Internet.“¹⁰⁸⁶

Gabbard sieht in der Besetzung der Hudson-Figur mit Sigourney Weaver ein Spiel mit der Erwartungshaltung der Zuschauer von COPYCAT. Weaver war mit der Figur Helen (!) Ripley in der ALIEN-Trilogie¹⁰⁸⁷ zu internationaler Bekanntheit gelangt. Hier wie dort muss sie als „strong woman“ einem übermächtigen Monster widerstehen, wird dabei aber laut Gabbard, ganz unterschiedlich inszeniert:

„Weaver is playing a different kind of female victim in this particular narrative. Audiences are accustomed to seeing her in the role of the strong woman who responds to her victimization by standing up to her tormentor and ultimately gaining the upper hand. In a postmodern touch, Amiel even leads the audience on a bit by costuming her in a camisole almost identical to the one she wore at the end of *Alien*“¹⁰⁸⁸.

Hantke pflichtet Gabbard insofern bei, als er eine nebensächliche Bemerkung der Hudson-Figur als „intertextuelle Geste“ wiedererkennt, in welcher „beide Filme, Figuren, und Szenen annähernd identisch“¹⁰⁸⁹ sind. Das führt ihn zur Annahme einer Strukturähnlichkeit des Alien-

¹⁰⁸⁵ Hantke 1998b, S. 221.

¹⁰⁸⁶ Gabbard 1996, S. 282.

¹⁰⁸⁷ Zum Zeitpunkt des Erscheinens von COPYCAT waren erst drei der bislang vier ALIEN-Filme veröffentlicht: ALIEN (USA 1979, Ridley Scott), ALIENS (USA 1986, James Cameron) und ALIEN³ (USA 1992, David Fincher).

¹⁰⁸⁸ Gabbard 1996, S. 283. Dass mit der Besetzung Sigourney Weavers als Opfer die Erwartungshaltung des Zuschauers konterkariert wird, bestätigt die Aussage der Filmkritikerin Marion Löhndorf: „Kaum eine Schauspielerin widerspricht durch eine Ausstrahlung von schierer physischer Kraft und selbstbewußter Bestimmtheit mehr der Opferrolle als diese.“ (Löhndorf 1996, S. 36.)



¹⁰⁸⁹ Hantke 1998b, S. 233. Hantke bezieht sich hier auf Hudsons Monolog „Here, kitty, kitty, kitty.“ (1:31:15), der in ALIEN in einer analogen Szene ebenfalls geäußert wird (ALIEN, 1:27:40)

films mit dem Serienmörderfilm und der Erkenntnis, dass COPYCAT gleichsam als Metafilm funktionierte:

„In Hinblick auf die Regeln des Genres und ihren Ursprung läßt sich weiterhin sagen: *Copycat* ist zwar einerseits nichts besonderes, andererseits doch ein Film, bei dem genaueres Hinsehen lohnt, gerade weil dieser Serial Killer-Film sich an einem festen Regelwerk und an vorhandenen Zuschauererwartungen orientiert und abarbeitet.“¹⁰⁹⁰

Diese Annahme scheint sich in der (arche)typischen Konstruktion der Erzählung und ihrer Figuren einerseits und in der Wiederaufnahme von Motiven und Strukturen der Serienmörderfilm-Geschichte andererseits zu bestätigen. Selbst die psychoanalytische Ebene, in der das Serielle des Serienmordes mit dem Wiederholungszwang¹⁰⁹¹ verknüpft wird, vollzieht der Film in seiner Wiederholung des Anschlags auf Helen Hudson emblematisch nach.¹⁰⁹² COPYCAT ist insofern als ‚selbstbewusster‘ Serienmörderfilm zu sehen, als er sich durch solche Selbstreferenzen zum eigenen Gegenstand der Reflexion macht. Damit verbunden ist ein intensiver Diskurs über die Diskrepanz von Original und Kopie sowie über Kunst und Verbrechen, die im Phänomen des *Copycatting* enggeführt werden.

Dass die Morde Peter Foleys nicht nur als Verbrechen inkriminiert, sondern darüber hinaus als Kunstwerke rezipiert werden wollen, daraus macht der Film kein Geheimnis. Nachdem die Ermittler zunächst glaubten, zwischen dem Mord nach Vorlage Albert DeSalvos und der nackt aufgefundenen Frauenleiche außerhalb der Stadt bestehe keine Verbindung, äußert sich die Ermittlerin Monahan skeptisch: „[T]here was something artificial about it. Like posed. She was on display.“ (0:52:38). Mit „artificial“, „posed“ und „display“ changiert die Bedeutung zwischen künstlich und künstlerisch, doch spätestens als Helen Hudson den Tatort des jüngsten Verbrechens beschreibt, indem sie aus einer Akte zu den ‚Hillside Stranglers‘ zitiert und ein Tatortfoto aus ihrer elektronischen Datenbank aufruft, wird den Ermittlern klar, dass hier ein minutiös ausgeführtes Arrangement vorliegt (Abb. 4.4.5g+h):

Vorbild	Abbild
	
Abb. 4.4.5g: COPYCAT (0:54:20)	Abb. 4.4.5h: COPYCAT (0:49:36)

¹⁰⁹⁰ Hantke 1998b, S. 219.

¹⁰⁹¹ Die Analyse des pathologischen Wiederholungszwangs stellt Freud 1920 in *Jenseits des Lustprinzips* vor. Er definiert sie wie folgt: „Er [der Kranke, S. H.] ist [...] genötigt, das Verdrängte als gegenwärtiges Erlebnis zu wiederholen, anstatt es, wie der Arzt es lieber sähe, als ein Stück Vergangenheit zu erinnern.“ (Freud 1963a, S. 16.) Ob die Wiederholung von Verbrechen, Litaneien gegen die Furcht, Monologpassagen aus fremden Filmen usw. bei COPYCAT eine „perfect formal closure“ (Dyer 1997, S. 16) bewirkt und mit diesem psychoanalytischen Zugang verstehbar wird, versuche ich im Folgenden kritisch zu hinterfragen.

¹⁰⁹² Vgl. Hantke 1998b, S. 220.

Die Sekundärliteratur nimmt sich dieses Kunstaspektes in COPYCAT als zentralem Diskurs an. Jochen Fritz sieht im bereits angesprochenen Police-Song „einen Bezug“¹⁰⁹³ zu Thomas de Quinceys *On Murder Considered As One of the Fine Arts*. Der Mörder „begreift Morde als zitierfähige Kunstwerke“¹⁰⁹⁴, schreibt Marion Löhndorf, er sei ein „blood-thirsty collage artists (or bricoleur)“¹⁰⁹⁵. Die *Bricolage*, die Todd Tietchen hier anspricht, ist eine wichtige Methode postmodernistischer Sampling-Kunst, die aus Bestandteilen bereits vorhandenem Materials Neues arrangiert, sich damit zu diesem ins Verhältnis setzt und seine Diskurse weiterführt. Der Mörder in COPYCAT versteht die Kriminal- als Kunstgeschichte. Seine Arrangements haben – anders als die Tableaus Henrys in McNaughtons HENRY – PORTRAIT OF A SERIAL KILLER – einen Aussagewert, der über den eigenen Tathorizont hinausgeht. Sie sollen „gelesen“ werden:

„This ‚work‘ is a code, a type of language or mode of communication that gives clues to his identity and his moral project which is played out on the human body, the text which detectives must ‚read.‘“¹⁰⁹⁶

Diese Entzifferungsarbeit geschieht hermeneutisch: Je mehr Mordfälle nach Vorbild geschehen, desto leichter wird es für die Ermittler das Muster und dessen Ursprung zu finden. Bezeichnenderweise entdecken sie dieses Muster bei der Re-Lektüre jenes Vortragstextes, den Helen Hudson im Prolog des Films gehalten hat. (1:26:40-1:27:30) Während Hudson und Monahan diese Entdeckung noch korrekt voraussagt, dass als nächstes ein Mord nach dem Vorbild Jeffrey Dahmers geschehen wird, versagt das Muster bei der darauf folgenden Tat. Es ist nicht Ted Bundy, der die Vorlage dazu liefert, sondern der Überfall auf Helen Hudson, der von Peter Foley wiederholt wird.

Die Abweichung vom Muster und die die Plotlogik desavouierenden Brüche sind das vorrangigste Merkmal im Bestreben des Films sich von seinem modernistischen Konzept zu lösen und sich selbst als Gegenstand des filmischen Diskurses ins Spiel zu bringen. Helen Hudsons Vortragstext verrät sie als das nächste Opfer nämlich durchaus, wenn man die textontologische Ebene wechselt und vom im Film präsentierten Text auf den *Film als Text* geht. Dort wird der Autornamen (der Vortragenden Helen Hudson) mit in den viktimologischen Text/Plot einbezogen. Ihr Name steht bereits im Plot mit den Namen der von ihr genannten Täter in Beziehung (nämlich als Paratext *Autornamen* unter/über dem Vortragsmanuskript); jedoch befindet sich Hudson ‚zu nah‘ an den Ereignissen, als dass sie sie überblicken könnte.

Sie selbst gibt nämlich dieses Muster vor, das man mit *Achronologie* bezeichnen könnte: Die historisch ‚falsche Reihenfolge‘ der Täternamensnennung (aus „DeSalvo, Bianchi and Buono, Berkowitz, Dahmer, Bundy“ wird „DeSalvo, Bianchi and Buono, Berkowitz, Dahmer, Cul-lum“) bereitet der Film an mehreren Stellen (0:07:14-0:07:49, 0:19:22-0:19:32, 1:01:30-1:01:41) vor: Als Litanei gegen ihre Panikattacken zitiert Helen Hudson einige Namen ameri-

¹⁰⁹³ Fritz 2002, S. 199. Für Fritz stellt der performative Aspekt der Zitat-Morde einen Versuch des Täters dar, sich der psychoanalytischen Pathologisierung durch den Profiler zu entziehen. „Doch Helen Hudson gewinnt die Diskurshegemonie zurück, indem sie Peter seine Impotenz als Ursache seines Verhaltens vor Augen führt.“ Und infolgedessen „gelingt es ihm nicht, die Kontrolle über sein Zitat zu behalten.“ (Fritz 2002, S. 202.)

¹⁰⁹⁴ Löhndorf 1996, S. 36.

¹⁰⁹⁵ Tietchen 1998, S. 100.

¹⁰⁹⁶ Fleck 1997, S. 39.

kanischer Präsidenten, jedoch in der falschen Reihenfolge¹⁰⁹⁷ und selbst die Chronologie der Serienmörder in ihrem Vortrag¹⁰⁹⁸ ist nicht korrekt: 1965 (DeSalvo), 1979 (Bianchi/Buono), 1977 (Berkowitz), 1991 (Dahmer), 1978 (Bundy). Abermals wäre ihr eine Einsicht in dieses Faktum jedoch nur möglich, wenn sie die Struktur der Erzählung, deren Bestandteil sie selbst ist, in ihre Überlegungen mit einzubeziehen in der Lage wäre.

Berücksichtigt man etwa Hudsons Stottern als sich wiederholendes Indiz für eine narrative Störung¹⁰⁹⁹ just in dem Moment, als sie die Ankündigung des Ted-Bundy-*Copycats* macht, so offenbart sich hierin (und in der Tatsache, dass sie die Geschehnisse des Bundy-Verbrechens falsch zusammenfasst¹¹⁰⁰) ein weiterer Hinweis auf die Störung der klassischen Narration:

„He’s gonna do Ted Bundy next. That was the last name on the list. He’ll picked the most extravagant murder. The song talked about a threesome. Bundy killed three girls in one night at that sorority house Chi Omega. He ... He faked injuries. He wore a cast on one arm, and ... and he used crutches and he asked the girls for help. And he ... he drove a ... a very distinctive car. It was a ...“ (1:29:05-1:29:38)

COPYCAT durchbricht in solchen rückbezüglichen Selbstreferenzen die typische (d. h. klassische) Narration des Serienmörderfilms und bezieht zu sich selbst, seinem Sujet und seinen Motiven Stellung. Die Medien, die bislang in jedem hier aspektierten Serienmörderfilm der vierten Phase eine ‚Rolle‘ gespielt haben, erhalten diese auch in COPYCAT: Der *Copycat*-Mörder kopiert bei seinem letzten Mord(versuch) nicht allein seine Vorlage (Daryll Lee Cullum), sondern fügt zu dessen Tat etwas hinzu: Er inszeniert sich nicht erst nachträglich (in Buchform), sondern – hier könnte eine „intertextuelle Geste“ zu NATURAL BORN KILLERS gesehen werden – in Echtzeit über Video. Er lockt M. J. Monahan an den finalen Tatort, um seine Bricolage zu vollenden und Cullum korrigierend zu übertreffen. Hatte dieser die Anwesenheit des zweiten Polizisten nicht berücksichtigt, so ist sich Peter Foley dessen nicht nur bewusst, er integriert ihn in sein Werk.

Foley hinterlässt Monahan eine Videobotschaft, die ihn mit der gefesselten und betäubten Hudson zeigt und ihr den Aufenthaltsort (eben jene Damentoilette im Vortragsgebäude aus dem Prolog) verrät. Als Inversion des Fernsehauftritts des Journalisten Mobley aus Langs WHILE THE CITY SLEEPS (vgl. Abb. 4.2.7f+g) provoziert nun der Täter den Ermittler über das aufgenommene Video. Die Provokation erhält – im Gegensatz zu Lang – hier jedoch einen

¹⁰⁹⁷ Vgl. Reiche 1999. Claudia Reiche interpretiert diese mehrfache Nennung der Präsidentennamen detailliert und versucht die Tatsache der historischen Vertauschung gendertheoretisch zu wenden: Hudson versuche „einem anderen Gesetz als der gelernten Litanei männlicher Herrschaftsfolge“ (Reiche 1999) nachzugehen. Dieser Deutungsversuch bleibt jedoch erfolglos, da bereits die Paradigmen von Reiches Untersuchung eine ‚Input-Hermeneutik‘ verraten: Das englische Substantiv *Copycat* übersetzt sie – offenbar das deutsche Genus von Katze übertragend – als „Nachahmerin“ (Reiche 1999, Hervorhebung von mir) und leitet daraus den Fokus ihrer Arbeit ab. Sie lässt sich auch später von dieser ‚Eindeutigung‘ bei anderen Szenen zur Fehlinterpretation verleiten. So sieht sie in dem Scherz, den sich die Kollegen Monahans mit dem anonymen Anruf Hudsons auf dem Polizeirevier machen (DF: „Fragen Sie nach ihrem Monatszyklus.“, 0:22:17) „zum ersten Mal direkt eine ‚körperliche‘ und ‚künstliche‘ Verbindung zwischen Weiblichkeit und Mathematik angedeutet“. (Reiche 1999) Reiche ignoriert jedoch, dass diese „Verbindung“ in der Originalfassung des Films keineswegs besteht. Dort heißt es, das von Hudson am Telefon angegebene Muster („lunar cycle“) absichtlich missverstehend: „Ask her about her moon bike.“ (0:22:17)



¹⁰⁹⁸ Geht man vom (im Falle Bundys: endgültigen) Verhaftungsdatum aus, das den Beginn der vollständigen Taten-Rekonstruktion und -Aufklärung (im künstlerischen Diskurs von COPYCAT: den Abschluss des Werkes) darstellt und damit den juristischen und kulturellen Aufarbeitungsprozess in Gang setzt.

¹⁰⁹⁹ Bereits bei der ersten Aufzählung der Präsidentennamen (0:07:14-0:07:49), leitet dieses Stottern die Achronologie (in der Reihenfolge der Präsidentennamen) ein. (Vgl. Reiche 1999.)

¹¹⁰⁰ Der Mord an den drei Studentinnen im *Chi-Omega*-Verbindungshaus der Florida State University am 15. Januar 1978 vermischt Hudson hier mit dem Doppelmord an zwei Besucherinnen des Lake Sammamish (im Bundesstaat Washington, USA) am 14. Juli 1974, bei dem Bundy den Trick mit dem verbundenen Arm angewandt hatte. (Vgl. Newton 2002, S. 50f.)



regelrecht Performance-artigen Charakter, weil Foley den Umgang Monahans mit dem Videoabspielgerät in seine Tatplanung mit einbezieht. Würde Monahan der Handlungsanweisung „Press Play!!!“ (1:37:14) nicht folgen, bräche die Inszenierung an dieser Stelle ab.

Monahan sieht zunächst nur den eingeschalteten Monitor und die Kamera mit der Handlungsanweisung. Indem der Monitor zuerst ihr eigenes Bild (mit Blick und Waffenmündung der Kamera zugewandt, Abb. 4.4.5i) zeigt, nach dem Abfahren des Videobandes jedoch den Mörder, der dann ebenfalls in die Kamera sieht und (gleichzeitig zu Monahan und dem Zuschauer) spricht (Abb. 4.4.5j), reflektiert der Film metaleptisch sein Filmsein abermals innerhalb seines Plots. Monahan, Foley und Hudson sind Teil einer (doppelten) Inszenierung, die gemäß den oben angestellten Überlegungen zur Selbstreflexivität abermals ein Hinweis auf die Durchbrechung der ontologischen Ebenen sein könnte.

Ermittler sieht sich selbst im Film	Ermittler sieht Täter sieht Ermittler
	
Abb. 4.4.5i: COPYCAT (1:37:05)	Abb. 4.4.5j: COPYCAT (1:37:28)

Am Tatort hat Foley ebenfalls eine Videokamera aufgebaut, um sein zitiertes Verbrechen zeitgemäß zu speichern und weiterverarbeiten zu können. (Abb. 4.4.5k) Spätestens hier wird sein künstlerischer *Modus Operandi* klar: Wie Daryll Lee Cullum, der seine Morde (ex post betrachtet) als Recherchen für ein Buch genutzt hatte¹¹⁰¹, sammelt auch Foley Material. Sein Werk geht allerdings über die reine Dokumentation (die wiederum nur die Trennbarkeit von Tat und medialer Reproduktion konstatieren würde) hinaus. COPYCAT verführt seinen Zuschauer jedoch zunächst zu einer solchen Lesart, indem er sich distanzvermindernder und authentisierender Ästhetiken bedient:

¹¹⁰¹ Im Serienmörderfilm HORRORS OF THE BLACK MUSEUM (GB 1959, Arthur Crabtree) wird dieses Mordmotiv zur eigentlichen Erzählung des Films: Ein erfolgloser Schriftsteller und Kriminologe begeht sehr kreative Morde, um sie danach in (erfolgreichen) Büchern künstlerisch zu verarbeiten. Der Film nimmt damit Motive aus HOUSE OF WAX auf, liefert jedoch bereits ein Jahr vor PEEPING TOM ein tödliches Okular (ein Mordinstrument besteht aus einem anonym versandten Fernglas, aus dem bei Benutzung zwei lange Klängen durch die Augen des Opfers in dessen Gehirn dringen).

Videokünstler bei der Arbeit	Rohmaterial
	
Abb. 4.4.5k: COPYCAT (1:39:54)	Abb. 4.4.5l: COPYCAT (0:12:25)

In einer frühen Sequenz (0:12:08-0:13:16) wird der Täter bei der Auswertung und Bearbeitung seines filmischen Rohmaterials gezeigt: Der Kamerablick verfolgt, offenbar aus großer Distanz, eine Joggerin, zoomt an diese heran und vergrößert schließlich ein Standbild ihres Gesichtes so, dass es wie im Schrei verzerrt wirkt (unterlegt mit einer *Soundbridge*, auf der eine heulende Polizeisirene zur nächsten Szene überleitet). Die Sequenz wirkt zunächst nicht wie ein Film im Film, weil das Videobild, das Foley bearbeitet, und das Filmbild deckungsgleich sind, der Szenen-Ton mit unterlegtem Soundtrack keinerlei Distanz zur Diegese verrät und sogar Authentisierungssignale im Bild enthalten sind (einige ins Bild ragende Baumäste suggerieren eine Tätersubjektive, vgl. Abb. 4.4.5l).¹¹⁰² Durch den Cut (0:12:40) auf die Hand Foleys (mit der er auf eine Computermaus klickt und damit den Film im Film anhält) sowie die nach und nach das Bild manipulierenden Verfremdungstechniken (Zeitlupe, Detailvergrößerung, Bildstörungen) wird dieser authentisierende Effekt jedoch ironisch entlarvend gebrochen.

Foley bearbeitet mehrfach gefilmtes Material am Computer (vgl. 0:12:40), erstellt daraus hybride Zeichentrick-Realfilm-Animationen (vgl. 0:41:32-0:42:23), vergrößert Ausschnitte zur Herstellung eines neuen Sinnzusammenhangs (vgl. 0:13:02) und nutzt sein Werk zur künstlerischen Kommunikation (vgl. 0:41:20), auf die Hudson schließlich eingeht, ihm selbst über das Internet eine Fotomontage sendet (1:30:17) und so Kontakt mit ihm bekommt. Mithilfe dieser kommunikativen Funktion von Kunst kommunizieren Täter- und Opferseite in COPYCAT. Die Kunst, könnte man sagen, überbrückt Distanzen, die zuvor unüberwindlich schienen. Das Medium dieser Überbrückung ist für Foley und Hudson das Internet. Regisseur Amiel betont: „Für mich ist diese Technologie eine eigene Figur in der Story.“¹¹⁰³

Das zur Entstehungszeit von COPYCAT noch sehr junge Medium Internet feiert hier vielleicht seinen Einstand im Serienmörderfilm. Der Film zeigt zwar „die Ambivalenz des Mediums“¹¹⁰⁴, instrumentalisiert es jedoch auch gleich für die Raum-Thematik von Narration und Diskurs: Es verbindet reale Räume, die weit voneinander entfernt sind, indem es diese per Schnittstelle (Hard- und Software) an einen ‚dritten Raum‘, den Hyperspace anschließt. Das

¹¹⁰² Trotzdem hier keine Filmtechnik im Bild zu sehen ist, findet doch ein Verweis auf diese statt: Die Baumäste akzentuieren durch ihren starken Kontrastunterschied den Tiefenschärfe-Effekt der Kameraaufnahme. Analog zum Lichtreflex auf dem Kameraobjektiv in PSYCHO (vgl. Abb. 4.3.1o) ließe sich dieses Authentisierungssignal als *mediale Demedialisierung* interpretieren.

¹¹⁰³ Jon Amiel zit. n. Löhndorf 1996, S. 36.

¹¹⁰⁴ Marquard 1996, S. 37.

Internet wird so von COPYCAT als Medium des Eindringens und Überwachens inszeniert. Foley sendet der agoraphobischen Helen Hudson seine Computeranimation als Warnung und Hinweis auf seine kommende Tat. An seine E-Mail koppelt er ein Virus, das die Sendung nach dem Empfang und der ersten Sichtung vernichtet. Helen Hudson ist beunruhigt von diesem unerlaubten Zutritt zu ihrem ansonsten hermetisch abgeriegelten Appartement: „It’s an open window. He can crawl in any time he likes.“ (0:44:32)

Sie trennt ihre Computer vom Netz, um dieses „Fenster“ zu schließen, ganz so, als könne durch sie hindurch eine physische Bedrohung in ihr Appartement gelangen, kapselt sich damit aber auch vollständig von der Außenwelt ab. Die ‚Hygiene‘ ihres konkreten Lebensraums scheint ihr in diesem Moment wichtiger zu sein als die virtuelle Informationsquelle und Kommunikationseinrichtung die das Internet – ihr einziges Tor zur Außenwelt – bis dahin für sie dargestellt hatte.¹¹⁰⁵ Ihre Geste ist gleichermaßen bezeichnend für die von ihr geleugnete Unberechenbarkeit dieses postmodernistischen Täters wie auch für einen schon immer vom Serienmörderfilm fokussierten Skandal: Nirgendwo ist man als Opfer vor einem solchen Mörder sicher: Sei es in der Öffentlichkeit (der Mörder lauert Hudson bereits im Hörsaal auf), im Frauen-WC¹¹⁰⁶ oder im Internet.

Die Geschichte des Serienmörderfilms ließe sich auch als eine Geschichte der Verunsicherung des Privaten lesen, die laut Hantke mit einem Angriff auf den Körper schlechthin gleichgesetzt werden kann: „mehr als einmal dringt er [der Killer, S. H.] in die spezielle Privatsphäre ein, die in westlichen Kulturen all den Körperfunktionen zugestanden wird, die mit Verdauung und Sexualität zu tun haben und sich in Tabus manifestieren.“¹¹⁰⁷ Mit dem Eindringen in die Privatsphäre wird vom Serienmörder darüber hinaus auch ein Bereich verletzt, der eine zweite Säule modernistischen Selbstverständnisses betrifft: die Integrität der bürgerlichen Kleinfamilie. Die von der Filmkritik als die erschütterndsten wahrgenommenen Szenen aus HENRY – PORTRAIT OF A SERIAL KILLER und MANN BEIßT HUND hatten diesen Aspekt bereits szenenweise in den Fokus gerückt.

4.4.6 Experimental-Film – FUNNY GAMES (Österreich 1997, Michael Haneke)

Michael Hanekes FUNNY GAMES widmet sich zentral dem Thema der Zerstörung des Privaten. Die Erzählung des Films seziert jene Szenen aus HENRY (vgl. dort 0:51:30-0:57:14) und MANN BEIßT HUND (vgl. dort 0:44:18-0:49:08), in denen der/die Serienmörder in die Privatsphäre der bürgerlichen Kleinfamilie eindringen und diese vernichten. Auf welche Weise die-

¹¹⁰⁵ Später findet zwischen Hudson und Monahan über genau dieses Abschalten ein Dialog statt: Monahan: „Why is that computer turned off?“ Hudson: „Because I turned it off.“ Monahan: „You can’t do that.“ Hudson: „I believe I can.“ (0:52:59). Scheint das „can’t“ (im Sinne von „dürfen“) zunächst zu bedeuten, dass Monahan verstimmt darüber ist, weil Hudson ihren bislang einzigen Kommunikationskanal mit dem Mörder geschlossen hat, missversteht Hudson dieses „can’t“ (im Sinne von „in der Lage sein“) als nicht mehr verschließen können jenes virtuellen Fensters.

¹¹⁰⁶ Der Angriff Cullums auf dem Damen-WC ist vielleicht weniger ein Hinweis auf Hudsons fehlerhafte feministische „Vorstellung eines Männlichen und Weiblichen als Identitäten“ (Reiche 1999) als die Zusammenfassung all jener medialen Raumverunsicherungen von Langs Lipstick-Killer in WHILE THE CITY SLEEPS (dessen erster Frauenmord im Badezimmer verübt wurde, vgl. Abb. 4.2.7b), über Hitchcocks Duschmord-Szene in PSYCHO bis hin zum von Albert DeSalvo verübten und durch Tatortfotografien bekannt gewordenen Übergriff im Bad – in COPYCAT zitiert, kopiert und zweifach variiert.

¹¹⁰⁷ Hantke 1998b, S. 225.

se Vernichtung in FUNNY GAMES (äußerst affektiv) inszeniert wird und welches konkrete Ziel der Regisseur damit verfolgt¹¹⁰⁸, wird im Folgenden zu klären sein.

FUNNY GAMES nimmt zusammen mit Gerald Kargls ANGST thematisch eine Sonderstellung innerhalb des österreichischen Kinos ein – darauf weisen Marcus Stiglegger und Jürgen Felix hin.¹¹⁰⁹ Innerhalb des Werkes Michael Hanekes forciert der Film eine Beschäftigung mit sozialen Anomie-Erscheinungen, die dieser bereits in seiner Trilogie DER SIEBENTE KONTINENT (Österreich 1989), 71 FRAGMENTE EINER CHRONOLOGIE DES ZUFALLS (Österreich 1994) und BENNY'S VIDEO (Österreich/Schweiz 1992) als „emotionale[] Vergletscherung“¹¹¹⁰ in den hoch industrialisierten Ländern bezeichnet hatte.

Arno Frisch, der Darsteller des Jungen Benny aus BENNY'S VIDEO¹¹¹¹ spielt in FUNNY GAMES einen der beiden namenlosen¹¹¹² Serienmörder – in gewisser Hinsicht stellt seine Figur eine Fortentwicklung der Benny-Figur dar. Der andere Täter wird von Frank Giering gespielt – ebenfalls ein Schauspieler, der zu Hanekes damaligem Ensemble gehört und, wie auch Susanne Lothar und Ulrich Mühe (die in FUNNY GAMES die elterlichen Opfer spielen) in Hanekes Kafka-Adaption DAS SCHLOSS (Deutschland/Österreich 1997) mitwirkt.

FUNNY GAMES ist ein Serienmörderfilm – eine Tatsache, die in der Sekundärliteratur bisher marginalisiert wurde. Er steht sowohl diskurs- als auch motivgeschichtlich in dieser Tradition, fügt sich mit seiner Instrumentalisierung des Tätertyps und in Bezug auf seinen medienontologischen ‚Vektor‘ nahtlos in die Geschichte des Serienmörderfilms ein. Dass die beiden Täter bereits vor ihrem Überfall auf Georg, Anna und ihren Sohn ähnliche Verbrechen verübt haben, wird im Verlauf des Films zusehends klarer.

So evoziert bereits ein Treffen zwischen Anna (in Begleitung von Paul) und den Nachbarn (0:29:45-0:32:47) Erinnerungen an eine ähnliche Sequenz zu Beginn des Films, als Anna, Georg und Georg Jr. anreisen und sie andere Nachbarn in Begleitung von Paul und Peter sehen (0:03:44-0:04:11 und 0:07:04-0:08:20): Rückbezüglich wird klar: Diese Nachbarn waren zu dem Zeitpunkt bereits Geiseln der Serienmörder und wenigstens deren Tochter wird später als Mordopfer präsentiert (0:55:37). Die anderen Nachbarn, denen Anna und Paul in oben erwähnter Szene begegnen, werden am Ende des Films von den Tätern heimgesucht und es ist

¹¹⁰⁸ Der Intentionalismus ist an dieser Stelle insofern angebracht, als Michael Haneke in unzähligen Interviews auf die Agenda, die er mit FUNNY GAMES verbindet, hingewiesen hat und die Sekundärliteratur diese Deutungen weitgehend übernimmt. Dieser vom Autor lancierte Diskurs und dessen Dekonstruktion werden im weiteren Verlauf des Kapitels ebenso angesprochen.

¹¹⁰⁹ Stiglegger/Felix 2003.

¹¹¹⁰ Michael Haneke zit. n. Metelmann 2003, S. 78. Die Filme der Trilogie stellt Jörg Metelmann in seiner Dissertation im Detail vor. (Vgl. Metelmann 2003, S. 63-131.)

¹¹¹¹ Benny ermordet eine Mitschülerin mit einer Bolzenschusspistole, weil er wissen will, wie das ist: einen Menschen töten. Die ‚Motivlosigkeit‘ wird im Zusammenhang mit den Morden in FUNNY GAMES diskutiert; indem BENNY'S VIDEO jedoch mit einer mehrfach eingespielten Szene einer Schweineschlachtung beginnt, die sich der Protagonist immer wieder ansieht, ruft er Erinnerungen an die Ätiologien kriminalhistorischer Täter wie Edward Gein wach, der als Kind ebenfalls faszinierter Zeuge von Tierschlachtungen gewesen ist.

¹¹¹² Die Sekundärliteratur und auch der Regisseur selbst benennen die Täter mit dem Namen „Peter“ (Giering) und „Paul“ (Frisch), obgleich davon auszugehen ist, dass dies Decknamen sind, die sich die beiden geben und die sie später durch „Tom“ (Giering, 0:20:03) und „Jerry“ (Frisch, 0:41:51) oder „Beavis“ (Giering) und „Butthead“ (Frisch) (1:00:17) tauschen. So wie die letzten beiden Namenspaare bereits auf Mediencharaktere hinweisen („Tom and Jerry“ ist eine zwischen 1965 und 1972 produzierte Zeichentrickserie von MGM. „Beavis and Butthead“ eine zwischen 1993 und 1997 von MTV Animation produzierte Zeichentrick-Realfilm-Hybrid-Show), deuten „Peter“ und „Paul“ auf die neutestamentarischen Apostel Petrus und Paulus hin. Ich verwende die in der Sekundärliteratur übernommenen Namen „Peter“ und „Paul“, ohne mich damit auf eine Deutungsvariante festzulegen.

anzunehmen, dass sie deren nächste Opfer werden: „All dead, game over, time to start a new game“¹¹¹³, umschreiben Stiglegger/Felix das Serienprinzip der Täter.

Diese Annahme speist sich aus dem *Modus Operandi* der Täter: Sie erschleichen sich den Zugang zum Haus ihrer Opfer offenbar stets dadurch, dass sie – mit Erwähnung ihrer Bekanntschaft der Nachbarn – Eier für diese auszuleihen wünschen, dabei einen Konflikt eskalieren lassen, in dessen Verlauf sie die Hausbewohner demütigen, foltern und schließlich töten. Dass es sich bei den Bewohnern rund um den Urlaubssee durchweg um Mitglieder der oberen Mittelschicht handelt, liefert einen weiteren Baustein zu einem möglichen Täterprofil.

Der Film leistet in seinem Versuch, die Täter als motivlos darzustellen, enorme Anstrengungen. In einem Dialog, den Georg mit Paul führt, kommt dies zum Ausdruck:

Georg: „Warum tun Sie das?“

[...]

Paul: „Sein Vater hat sich scheiden lassen, als er noch so klein war, und hat sich eine andere ...“

Peter: „Das ist gar nicht wahr. Er lügt. Meine Mutter hat sich scheiden lassen, weil ich ...“ (schluchzt)

Paul: „Weil, sie wollte das kleine Kuscheltier für immer für sich allein haben. Seitdem ist er schwul und kriminell. Alles klar?“

Peter: (schluchzt) „Du bist ein Arschloch.“

Paul: „In Wirklichkeit ist es so, dass er aus dreckigen, kleinen Verhältnissen stammt, fünf Geschwister hat, die alle süchtig sind. Der Vater säuft und was die Mutter macht, können Sie sich ausrechnen. Das heißt: In Wahrheit vögelt er sie nämlich. Bitter, aber wahr. Jetzt beruhig dich wieder.“

Georg: „Sie sind widerlich. Können Sie denn nicht wenigstens vor dem Kind Ihre Sprüche lassen?“

Paul: „Oh pardon. Klar. Welche Antwort hätten Sie denn gern? Welche würde Sie befriedigen? Es ist auch nicht wahr, was ich sagte. Das wissen Sie genauso gut wie ich. Sehen Sie ihn an. Glauben Sie, dass er aus kleinen, dreckigen Verhältnissen stammt? Na also. Er ist ein verwöhnter kleiner Hosenscheißer. Überdruss und Weltekel nagen an ihm. Er trägt schwer an der Leere der Existenz. Das ist hart, ehrlich. Jetzt grinst er wieder, sehen Sie? Also: zufrieden? Oder eine andere Variante? [...] In Wahrheit ist er nämlich drogensüchtig. Deshalb geht er jetzt auch. Deswegen auch die schlechten Nerven, wissen Sie? Ich bin auch drogensüchtig. Und wir rauben zusammen reiche Familien in schmucken Häusern aus, um uns den Stoff leisten zu können.“

Georg: „Können Sie mit dem Schwachsinn aufhören? Ich hab’s kapiert. Reicht das nicht?“

Paul: „Sie haben’s kapiert? Das ist ja großartig. [ruft] Dickie! Er hat’s kapiert. Er weiß jetzt alles! [wieder zu Georg] Das ist fantastisch.“ (0:35:59-0:39:46)

Hier werden einige stereotype Täterätiologien aufgelistet, die etliche Interpreten¹¹¹⁴ zu der Vermutung veranlasst haben, die Serienmörder handelten ohne Motiv. Doch gerade in dieser scheinbaren Motivlosigkeit offenbart sich ein Zug des Serienmörderfilms, der als dessen basales Erzählprinzip erachtet werden muss: Motivlosigkeit ist eine Chiffre für das Nichtverstehenkönnen von auf Psychopathie und Soziopathie basierenden Verbrechen, welche der Serienmörderfilm immer schon adaptiert und für die er Erklärungen zu geben versucht. Haneke ist nach eigener Aussage nach der Veröffentlichung seines Films mit Verbrechen konfrontiert worden, die scheinbar ebenso motivlos gewesen sind, wie Ossenagg schreibt:

„Oft bekomme er aber nachher vergleichbare Fälle zugesandt. So erfuhr er unmittelbar nach der Premiere von FUNNY GAMES von mehreren Fällen, wo eine Familie ohne erkennbare Gründe niedergemetzelt wurde. Jedes Mal zwei Täter, die scheinbar ohne Motiv quälen und töteten. [...] Taten ohne

¹¹¹³ Stiglegger/Felix 2003, S. 180.

¹¹¹⁴ Vgl. Stiglegger/Felix 2003, S. 180 und 182, Assheuer 1997, Ossenagg 2005, S. 141f., Jokesch 2005, S. 324, Köhler 1997, S. 12.



Motiv sind in Hanekes Filmen ,eine Art Leitmotiv – weil sie einfach besser als Indikatoren für ein gesellschaftliches Klima wirken können, als Taten, bei denen man den psychologischen Hintergrund gleich mitgeliefert bekommt. Sie enthalten einen Bodensatz an Beunruhigung, der sich nicht mit den üblichen Deutungsmustern wegerklären lässt.“¹¹¹⁵

Die Haneke zugetragenen Fälle verdeutlichen einen Wesenszug des *Copycatting*, der die von Autoren wie Loren Coleman postulierte Zwangsläufigkeit eines *Post-hoc-ergo-propter-hoc* denunziert: Die Ähnlichkeit zum kriminalhistorischen Fall entsteht nicht im Film, sondern im Kopf des Filmbetrachters – sicherlich wäre schwer nachzuweisen, dass die Fälle, die Ossennagg hier anspricht, wegen FUNNY GAMES geschehen sind. Sie definieren FUNNY GAMES jedoch als Serienmörderfilm weil sie zur Diskursgeschichte des Serienmörderfilms gehören, wie auch einige konkrete Motivaufnahmen im Bild.

Hier wären etwa die bereits seit der Frühgeschichte des Serienmörderfilms auftauchenden Großaufnahmen von Messern (0:19:40-0:19:45 und 1:29:21) (Abb. 4.4.6a), sowie die Bedeutung des rettenden Filmtelefonats (hier durch die Zerstörung des Familien-Handys durch Paul, 0:14:26) zu nennen. Das Telefon erhält in FUNNY GAMES im weiteren Verlauf eine für Thriller geradezu archetypische Verwendung (vgl. die Ausführungen zum Telefon in Kap. 4.2.1 – THE SPIRAL STAIRCASE), an es knüpfen sich die Hoffnungen auf Rettung sowie deren Zerstörung dadurch, dass es nicht funktioniert (Abb. 4.4.6b).

Daneben rufen selbst einzelne Einstellungen Referenzen an frühere Serienmörderfilme wach und verorten FUNNY GAMES in dessen Motivgeschichte:

- Das Schleudern eines Golfballs durch Paul in Richtung der Kamera (1:28:15) erinnert an die „Barker“-Szene in HOUSE OF WAX (vgl. Abb. 4.2.5c),
- Georg Jr.s Entdeckung der Kinderleiche während seiner Flucht vor dem Mörder (0:55:37) ist ein Topos des *Slasher*-Films seit HALLOWEEN, in welchem das *Final Girl* auf der Flucht vor dem Killer dessen Opfer entdeckt.
- Die Anna aufgezwungene Wahl, ob Georg durch erschießen oder erstechen sterben soll (1:30:08) ist bereits aus COPYCAT bekannt.

Neues Spielzeug	Kein Rettungstelefonat
	
Abb. 4.4.6a: FUNNY GAMES (1:29:21)	Abb. 4.4.6b: FUNNY GAMES (1:28:29)

¹¹¹⁵Ossennagg 2005, S. 141f. Die hier wiedergegebene Textpassage endet mit einem Haneke-Zitat; an welcher Stelle dieses Zitat beginnt, ist Ossennaggs Text leider nicht zu entnehmen.

Jörg Metelmann bewertet FUNNY GAMES zwar, Hanekes Intention folgend, als „Genre-Kritik“¹¹¹⁶ und Joseph Lederle sieht im Film sogar eine „Dekonstruktion des Thriller-Genres“¹¹¹⁷; die Verwendung von genretypischen Elementen wirkt jedoch durchaus affirmativ. FUNNY GAMES setzt diese Elemente sogar äußerst ‚konstruktiv‘ ein, um eine bestimmte Affektlage beim Zuschauer zu provozieren (vor allem die überaus lange dauernde aber vergebliche „Handy-Rettungssequenz“ [1:15:41-1:24:04] verdeutlicht dies).

Das zentrale Motiv des Films und gleichzeitig die deutlichste Wiederaufnahme eines Thriller-Topos finden sich jedoch im Raum-Thema. Bereits in COPYCAT war das Eindringen des Täters in die Wohnung des Opfers das maßgebliche Thema des Films. In diesem Motiv findet sich nicht nur Freuds Konzept des Unheimlichen¹¹¹⁸ adaptiert, sondern es wird auch eine kulturhistorisch und anthropologisch bedeutsame Grenze überschritten: die Privatsphäre. In der *Geschichte des privaten Lebens* schreibt Antoine Prost:

„Der Transformation der Privatsphäre im 20. Jahrhundert kommt man auch auf die Spur, wenn man nach der materiellen Gestaltung des häuslichen Rahmens fragt: Die Geschichte des privaten Lebens ist zunächst einmal die Geschichte des Raumes, in dem es sich abspielt.“¹¹¹⁹

Bereits im Begriff des „Privaten“ sieht Beate Rössler eine Raumdimension:

„[A]ls privat gilt etwas dann, wenn man selbst den Zugang zu diesem ‚etwas‘ kontrollieren kann. Umgekehrt bedeutet der Schutz von Privatheit dann einen Schutz vor unerwünschtem Zutritt anderer. ‚Zugang‘ und ‚Zutritt‘ kann hier [...] die direkte, konkret-physische Bedeutung haben, so etwa wenn ich beanspruche, den Zugang zu meiner Wohnung selbst kontrollieren zu können [...]“¹¹²⁰

Die Wohnung als Hort der Familie genießt darüber hinaus einen besonderen historischen Status, denn „im Schoße der Familie haben die Menschen sich auch das Recht auf eine autonome Privatsphäre erkämpft.“¹¹²¹ Familie im heute verstandenen Sinne, ist ohne Privatheit nicht zu denken¹¹²² und so ist ein Angriff auf die Familie immer auch ein Angriff auf die Privatsphäre (und ein Angriff auf die Wohnung ein Angriff auf das Prinzip Familie). Die besonderen familiären Rollen entfalten sich Rössler zufolge ausschließlich in der Privatheit der Wohnung. Das Eindringen des Fremden in das Private, die Bedrohung der Familie und der Angriff auf das Rollenverständnis der einzelnen Familienmitglieder stellen daher immer schon einen Skandal im Selbstverständnis des freien Individuums dar.

Die Wohnung anzugreifen, unerlaubt in sie einzudringen oder sie in Besitz zu nehmen, ist ein produktives Motiv des Thrillers und des Horrorfilms, dessen sich auch FUNNY GAMES be-

¹¹¹⁶ Metelmann 2005, S. 210.

¹¹¹⁷ Lederle 1997, S. 16. Inwiefern hier das Projekt einer Dekonstruktion zu sehen ist, erläutert Lederle allerdings nicht.

¹¹¹⁸ Da die Täter in das Heim der Familie eindringen, sich dort mit falschen Begründungen heimlich einschleichen, werden sie auf diese Weise „unheimlich“ im Freud'schen Sinne. Darüber hinaus verkörpern sie ebenfalls den Doppelcharakter von heimlich und unheimlich, weil sie als personifizierte Mediengewalt-Figuren, als die Haneke sie konstruiert haben will, immer schon in Form der Medien im Heim Georgs und Annas vertreten waren und deshalb gleichzeitig vertraut und in ihrer Überdeutlichkeit unheimlich erscheinen. Der Serienmörder, indem er in die Privatsphäre des Opfers eindringt und gleichzeitig ein Jedermann ist, der auch aus dieser stammen könnte, agiert also immer schon auf dem Feld des Freud'schen Unheimlichen. (Vgl. Freud 1966.)

¹¹¹⁹ Prost 1993, S. 63.

¹¹²⁰ Rössler 2001, S. 23.

¹¹²¹ Prost 1993, S. 63.

¹¹²² Beate Rössler leitet den Begriff der Familie folgerichtig aus dem der Privatheit ab und macht den Schutz der Privatsphäre zur Bedingung der Möglichkeit von Familie. (Vgl. Rössler 2001, S. 279-304.) Ihr gesamtes Projekt über den *Wert des Privaten* (so der Titel ihrer Arbeit) läuft schließlich darauf hinaus, dass Demokratie, Liberalität und individuelle Freiheit ohne den Schutz des Privaten nicht denkbar sind.

dient. „FUNNY GAMES also employs the theme of bourgeois-home invasion“¹¹²³, schreiben Stiglegger/Felix und führen die affektive Wirkung dieser Invasion auf die spezifische Gesellschaftsstruktur Österreichs zurück: „Austria is a true middle-class society, and the greatest fear of the middle class is the invasion of the bourgeois home by unpredictable elements“¹¹²⁴ Dabei behandelt das Thema der „home invasion“ durchaus ein national-übergreifendes Trauma. Bernd Kiefer, der die „home invasion“ in verschiedenen Filmen untersucht, notiert:

„Mit der Filmkamera dringt die gesamte technische Apparatur des Jahrhunderts in die physische und psychische Binnenstruktur der Privatheit. Der Film ist das erste Medium der Home Invasion [...]. FUNNY GAMES (1997) von Michael Haneke ist als Film die Summe der Filme über das Eindringen in die Privatsphäre und ihre Zerstörung im Akt des Mordens: ein Film über die Gewalt im Film und über die Gewalt der Medien Film und Fernsehen. [...] Die Kamera registriert, wie ein Haus Schritt für Schritt zum Gefängnis, dann zur Folterkammer für seine Bewohner wird.“¹¹²⁵

Inwieweit das mediale Setting selbst auch bei FUNNY GAMES an der „home invasion“ beteiligt ist, wird weiter unten angesprochen. Zunächst versichert sich der Film dieses Narrativs durch das Zeigen von Häusern¹¹²⁶, teilweise, indem diese von außen als Kulisse des Geschehens dargestellt werden, teilweise in solitären Aufnahmen zu verschiedenen Tageszeiten, wie, um sie als Orte der Überschreitung, die nichts von dem Grauen, das ihn ihnen geschieht, künden, immer wieder ins Gedächtnis zu rufen. Im Inneren des Hauses ereignet sich indes der mikro-soziale Aspekt der „home invasion“: FUNNY GAMES wird zu dort einem „Kammerspiel“-like horror-drama¹¹²⁷.

Nachdem sich die Täter unter dem Vorwand, sich Frühstückseier borgen zu wollen, Zugang zur Privatsphäre der Familie verschafft haben, bauen sie nach und nach Distanz zu deren Mitgliedern ab.¹¹²⁸ Zunächst rücken sie dem Familienvater sprichwörtlich ‚auf den Leib‘ (Abb. 4.4.6c) und untergraben seine Autorität als Hausherr, dann unterlaufen sie nach und nach die Rollenerwartung und das Rollen(selbst)verständnis der Familienmitglieder: Der Vater (als „Oberhaupt“¹¹²⁹ der Familie) wird kampfunfähig geschlagen (0:23:52) und muss der sexuellen Demütigung seiner Ehefrau (0:43:20-0:48:43) sowie der Ermordung seines Kindes (1:01:40) tatenlos beiwohnen. Die Mutter (als „Hüterin des Hauses“¹¹³⁰) ist es, die zusehends die Kontrolle über ihr Reich verliert (bis hin zu dem Moment, in welchem sie feststellen muss, dass ihre Wohnung zu einem Gefängnis geworden ist, vgl. Abb. 4.4.6d). Das Kind schließlich, mit der absoluten Hilflosigkeit seiner eigentlichen Beschützer konfrontiert, sieht

¹¹²³ Stiglegger/Felix 2003, S. 182.

¹¹²⁴ Stiglegger/Felix 2003, S. 178.

¹¹²⁵ Kiefer 2002, S. 199 und 202.

¹¹²⁶ Das Haus Georgs und Annas wird mehrfach en toto (0:08:04-0:08:20, 0:19:19-0:19:29, 0:29:45-0:30:07, 1:13:02-1:13:23, 1:20:33-1:21:10) oder teilweise (0:19:45-0:20:09, 0:27:40-0:27:56, 0:30:07-0:30:21, 0:48:52-0:49:22) ins Bild gesetzt; die Häuser der Nachbarn – als derzeitige, vorherige oder künftige Angriffsziele der Serienmörder – ebenfalls mehrfach gezeigt (0:03:45-0:04:13, 0:51:22-0:51:45, 1:22:34-1:22:55, 1:40:50-1:41:18).



¹¹²⁷ Stiglegger/Felix 2003, S. 181. Wie Kammerspiele am Theater sind auch die Handlungsschauplätze in FUNNY GAMES durch ihren intimen Charakter und wenige Darsteller bestimmt und betonen das Private der Story dadurch einmal mehr.

¹¹²⁸ Die Erzeugung von *Suspense* verlangt Close-ups. (Vgl. Winkler 1992, S. 98.) „Größere Nähe zu einem Leinwandcharakter macht diesen bedrohlicher“ (Schmid 1993, S. 59). Wenn Familie durch „die Nähe, die Intimität, die Sorge füreinander“ (Rössler 2001, S. 283) bestimmt ist, ist die Annäherung der Täter (und der Kamera) an die Opfer bereits ein Angriff auf und ein Eindringen in die Familie.

¹¹²⁹ Prost 1993, S. 178.

¹¹³⁰ Rössler 2001, S. 285.

sich mehrfach selbst in die Rolle des Retters gezwungen. (0:24:03-0:24:06, 0:48:45-0:59:00 u. a.)

Bedrohliche Nähe	Unmögliche Flucht
	
Abb. 4.4.6c: FUNNY GAMES (0:23:48)	Abb. 4.4.6d: FUNNY GAMES (1:13:24)

Indem der Film die Bedrohung der Kleinfamilie und das Leid der Gefolterten minutiös dokumentiert, die Täter jedoch konsequent zu maskenhaften Archetypen¹¹³¹ degradiert, erzielt er ein hohes affektives Potenzial bei seinen Zuschauern, zwingt sie förmlich zum empathischen Mitleiden mit den Opfern. Die physische Bedrohung, die für die Familie von den Serienmördern ausgeht, wird über diese Identifikation bald schon zu einer emotionalen Bedrohung des Zuschauers.



Errichtet wird dieses Bedrohungsszenario aber nicht allein durch die geschilderte Charakterisierung und den Einsatz der typischen Thriller-Elemente (bis hin zu einer Darstellung des Täters aus der Opferperspektive in Untersicht, vgl. 0:33:59), sondern vor allem durch eine *Mise-en-Abyme*-Strategie. Seit der Entbergung des filmischen Apparats im kurzen Lichtreflex am Ende von Hitchcocks *PSYCHO* (vgl. Abb. 4.3.1o) findet eine stetige Destruktion der ‚vierten Wand‘ statt: Der Serienmörder(film) beginnt einen Dialog mit dem Zuschauer auf Augenhöhe – sei es dadurch, dass der mediale Prozess in Szene gesetzt wird (die Szenen *medialer Demedialisierung* aus *HENRY*, *MANN BEIßT HUND* oder *NATURAL BORN KILLERS* weisen darauf hin), dadurch, dass der Film selbstreferenziell wird (*COYPCATS* zirkuläre Struktur, die den Film zu einem Film über sich selbst macht) oder, indem der Protagonist ein fundamentales Gesetz des fiktionalen Spielfilms bricht: „Der Blick in die Kamera wurde mit einem Tabu belegt, weil er Diderots unsichtbare Wand zwischen Publikum und fiktionalem Raum aufgehoben hätte.“¹¹³²

FUNNY GAMES kombiniert die Selbstreferenzialität mit der Durchdringung der vierten Wand. Paul schaut im Verlauf der Filmhandlung vier Mal in die Kamera (0:28:17, 0:40:41-0:40:50, 1:31:13, 1:41:55): Er zwinkert ihr zu (Abb. 4.4.6e) und spricht sogar zwei Mal direkt in ihre Richtung. Als Paul mit Georg und Anna wettet, dass diese die nächsten zwölf Stunden nicht überleben würden, wendet er sich der Kamera zu und fragt: „Was meinen Sie? Denken Sie,

¹¹³¹ Haneke legt großen Wert darauf, dass seine Täter nicht als „psychosoziale[] Fälle, sondern Archetypen des Kino-Bösen“ (Michael Haneke zit. n. Grabner 2005, S. 40) verstanden werden. Dass sie einer kriminalistischen und damit psychologisch motivierten Kontur deshalb nicht entbehren, wurde bereits gezeigt, ihre bewusst anonymisierende Charakterzeichnung belegt darüber hinaus jedoch vor allem deren Instrumentalisierung für den Medien-Gewalt-Diskurs: „die beiden jungen Bur-schen darin sind keine Charaktere, sondern Artefakte, eine Rekonstruktion medialer Archetypen.“ (Michael Haneke, zit. n. Grabner 2005, S. 34.)

¹¹³² Schmid 1993, S. 62.

sie haben eine Chance zu gewinnen? Sie sind doch auf ihrer Seite, oder? Also, auf wen setzen Sie?“ (0:40:41-0:40:50) Als Georg die Täter bittet, ihre Quälereien zu beenden und sie endlich zu töten, kontert Paul abermals mit einer Frage in Richtung Kamera: „Ist es schon genug? Sie wollen doch ein richtiges Ende mit plausibler Entwicklung, oder?“ (1:41:55)

Durchblick durch die vierte Wand	Filmbedienung
	
Abb. 4.4.6e: FUNNY GAMES (0:28:17)	Abb. 4.4.6f: FUNNY GAMES (1:35:57)

Dass Paul in beiden Szenen den Zuschauer von FUNNY GAMES anspricht, wurde vielfach betont; er suggeriert mit seiner Anrede nicht nur die Auflösung raumzeitlicher Differenz von Filmproduktionsort/-zeit und Rezeptionsort/-zeit, sondern auch die der Grenze zwischen Fiktion und Fakten. Die direkte Ansprache in die Kamera reißt den Zuschauer aus der filmischen Immersion und lässt ihn als Befragten Antworten auf die Fragen suchen, macht ihn darüber hinaus aber auch zu einem Teil der Filmhandlung. Zwar erwartet Paul (soweit ist er sich der medialen Barriere noch bewusst) keine Antwort auf seine Fragen, drei andere Aussagen lassen jedoch den Schluss zu, die Täter kennen die Antwort des Publikums bereits.

1. Als Anna Peter fragt: „Warum bringt ihr uns nicht gleich um?“ antwortet dieser: „Sie dürfen den Unterhaltungswert nicht vergessen. Wir würden doch alle um unseren Spaß gebracht.“ (0:50:40-0:50:47)
2. Paul begründet seine Entfesselung und Entknebelung Annas damit, dass Stumme zu unspektakulär leiden und ergänzt: „Wir woll’n dem Publikum doch etwas bieten und zeigen, was wir können, nicht wahr?“ (1:29:39)
3. Als Georg die Täter anfleht: „Macht Schluss, es ist genug.“ antwortet Paul: „Es ist genug? Meinen Sie wirklich, es ist genug? [...] Wir sind doch noch unter Spielfilmlänge.“ (1:30:47-1:31:09)¹¹³³

Neben den Blicken in die Kamera, den Referenzen der Täter auf Spielfilmdramaturgie, Publikumerwartungen und die Rezeptionssituation erfüllt vor allem eine Szene in FUNNY GAMES die Bedingung der filmischen Selbstreflexivität. Als Peter von Anna mit einem Jagdgewehr erschossen wird, beginnt Paul panisch „die Fernbedienung“ (1:35:48) zu suchen, wird schließlich fündig und beginnt FUNNY GAMES an jene Stelle des Films, kurz bevor Anna das Gewehr

¹¹³³ Paradoxaerweise fällt dieser Satz in der 91. Minute des Films, Spielfilmlänge beträgt jedoch usuell 90 Minuten. Markant ist hier (und an einigen anderen Stellen) ebenfalls, dass der Täter, der in der 34. Minute eigentlich dazu übergegangen war, seine Opfer zu duzen, hier wieder „Sie“ sagt. In Verbindung mit der Tatsache, dass er des Öfteren auch in die Kamera spricht und dabei die Sie-Anrede wählt, könnten diese Sätze auch als an die Kamera und damit an den Zuschauer formulierte verstanden werden.

greift, zurückzuspulen (Abb. 4.4.6f), um ihre Aktion (erfolgreich) zu verhindern. (1:35:39-1:36:19) Der dadurch erzielte Aufbruch der erzählten Zeit im Verlauf der Erzählzeit mit medientechnischen Mitteln (dem sichtbaren Zurückspulen einer Szene) hebt die Täter ontologisch auf die Ebene von Filmzuschauern und emanzipiert sie vollständig über das Geschehen: Wie der Mörder in *COPYCAT* scheinen offenbar beide zu wissen, dass sie sich in einem Spielfilm befinden.

Diesen können sie nicht nur (via Fernbedienung) in seinem Ablauf manipulieren, sie scheinen dessen Verlauf von vornherein zu kennen. Peter achtet auf völlig nebensächliche Details, die Anna am Telefon erwähnt, auf die Größe der Eierpackung, die sie im Kühlschrank hat (0:13:54) und weiß vom „Loch im Zaun“ des Grundstücks (0:11:51); Paul kennt die Häuser am See genau (0:32:12) und weiß, dass Anna die Nachbarn genauso wenig auf ihre Geiselhaft hinweisen wird¹¹³⁴, wie die anderen Nachbarn sie und Georg um Hilfe gebeten haben, obwohl es ihnen durchaus möglich gewesen wäre. All diese Details ließen sich zwar noch durch Zufälle oder genaue Beobachtungsgabe der Täter erklären, rücken im Moment der Rückspulscene jedoch in ein ganz anderes Licht. Die Serienmörder sind hier nicht mehr nur Herren über Tod und Leben, sondern auch über Inhalt und Verlauf der Fiktion.

Die bereits angesprochene Instrumentalisierung der Täter findet genau in dieser *Myse-en-Abmye*-Strategie ihren Fokus. In zahlreichen Interviews insistiert Michael Haneke immer wieder auf die Agenda, die er mit *FUNNY GAMES* verfolgt:

„Ich mache den Zuschauer erst zum Komplizen der Täter und werfe ihm das dann vor, damit er fühlt, wie manipulierbar er ist, aus welchem bezahlten Selbstbetrug er sein voyeuristisches Vergnügen zieht. [...] In keinem meiner Filme werden Sie eine [...] Legitimierung der ausgeübten Gewalt finden. Sie werden eine Rätselkonstruktion finden, die den Zuschauer zwingt, nachzufragen, wie die Gewalt entstehen konnte. Das ist ein unangenehmer Prozess, denn er fordert meine persönliche Beteiligung als Zuschauer. Der Film hört nicht mehr auf der Leinwand auf, sondern in meinem Hirn.“¹¹³⁵

Dahinter verbirgt sich eine Form der Gesellschaftskritik, in der Haneke die akzeptanzfördernde Darstellung von Gewalt in den Medien anprangert und daraus (vulgärsoziologisch) einen gesellschaftlichen Wandel ableitet: „Gewalt und Gefühlskälte sind dominante Eigenschaften unserer neoliberalen Haifischgesellschaft – ist es einseitig, sie modellhaft darstellen zu wollen? Wir leben in einer gewalttätigen Welt.“¹¹³⁶ Der Regisseur sieht sich dabei in der Rolle eines Aufklärers, wie er in einem anderen Interview erläutert:

„Der normale Zuschauer kann ganz beruhigt aus einem Genrefilm hinausgehen. *FUNNY GAMES* ist der erklärte Versuch, diese Beruhigung zu durchbrechen. [...] Meine Filme wie *FUNNY GAMES* oder *BENNY'S VIDEO* reagieren ja auf eine Medienlandschaft, in der Gewalt auf tausend verschiedene Arten zum Konsum hergerichtet wird. Ich glaube wirklich, daß wir – und gerade die Jugendlichen unserer Gesellschaft – durch die permanente Gegenwart von Gewalttätigkeiten in den Medien mittlerweile eine Vorstellung von Gewalt haben, die der Realität überhaupt nicht mehr entspricht.“¹¹³⁷

¹¹³⁴ „Wir denken sicher beide das Gleiche, oder?“ (0:30:15), fragt Paul Anna, als diese die Nachbarn mit dem Boot näher kommen sieht. Ein subtiler Hinweis darauf, dass Annas Handlungsmöglichkeiten bereits vollständig von Paul antizipiert sind.

¹¹³⁵ Michael Haneke zit. n. Grabner 2005, S. 38.

¹¹³⁶ Michael Haneke zit. n. Grabner 2005, S. 39.

¹¹³⁷ Jenny/Weingarten 1997, S. 146f.

Haneke formuliert als sein Ziel, „den Zuschauer zur ‚Selbständigkeit zu vergewaltigen‘“¹¹³⁸, indem er ihn einerseits mit seiner moralischen Botschaft konfrontiert und ihn andererseits qua Affizierung (durch Identifikation mit den Opfern in FUNNY GAMES) emotional erschüttert. Auf diese Weise soll die „Konsumhaltung“ gegenüber medial inszenierter Gewalt durchbrochen werden. Diese Position ist von der Sekundärliteratur teilweise stark kritisiert, größtenteils jedoch affirmierend aufgegriffen worden. Entziehen konnte sich diesem von Haneke in Interviews und eigenen Essays¹¹³⁹ zum Thema lancierten Diskurs jedoch keiner der mir vorliegenden Texte.¹¹⁴⁰

Haneke bezieht sich mit seiner Gewaltkritik auch auf konkrete Filme, wenn er die Botschaft von FUNNY GAMES zu erläutern versucht. Joel Schumachers FALLING DOWN (F/USA 1993)¹¹⁴¹, Francis Ford Coppolas APOCALYPSE NOW (USA 1979)¹¹⁴² und Oliver Stones NATURAL BORN KILLERS¹¹⁴³ dienen ihm als Beispiele dafür, wie man Gewalt nicht inszenieren/kritisieren sollte. NATURAL BORN KILLERS wirft Haneke vor: „[D]er Film von Stone ist der Inbegriff einer mißglückten Attacke. Ein klassisches Beispiel dafür, wie jemand einen antifaschistischen Film mit faschistoider Ästhetik machen will. Das funktioniert nicht“¹¹⁴⁴ und nennt Stones Film in einem anderen Interview einen „faschistoiden Holzhammer“¹¹⁴⁵.

Wie bereits im Kapitel zu NATURAL BORN KILLERS gezeigt, zielt eine Kritik des Films, die diesem vorwirft, mit den selben Mitteln zu operieren, die in ihm kritisiert werden, ins Leere, weil sie die immanente Verwicklung der Kulturkritik mit ihrem Gegenstand ignoriert. Derselbe Vorwurf ließe sich auch gegenüber FUNNY GAMES formulieren.¹¹⁴⁶ Denn auch hier wird physische Gewalt medial dargestellt (zwar zumeist im Off, einmal jedoch im Bild, vgl. 1:37:09), um vor ihr zu warnen. Widersprüchlich wird dies bei Hanekes Film jedoch nicht deshalb, weil es selbst ist, was es kulturkritisch hinterfragt, sondern wegen des performativen Modus, unter dem ihr Autor seine Fragestellung lanciert.

Die Machart von FUNNY GAMES, verbunden mit der dem Film vom Regisseur zugeschriebenen Agenda, lässt ihn, schließt man sich der vom Autor formulierten Agenda an, zu einem *Experiment mit dem Zuschauer* werden. Bereits Hanekes medienkritische Position wird von einigen Autoren in die Nähe des Behaviorismus gerückt: Indem er unterstellt, Film würde unreflektiert (Haneke benutzt für den Prozess sogar die Wendung „willentlich akzeptierte

¹¹³⁸ Jenny/Weingarten 1997, S. 147.

¹¹³⁹ Vgl. Haneke 1998.

¹¹⁴⁰ Die Strategie, mit der Haneke seine Thesen förmlich in den Diskurs *zwingt*, mutet zeitweise wie virales Marketing an. Selbst die in Deutschland erschienenen filmwissenschaftlichen Sammelbände über seine Filme (vgl. Wessely/Larcher/Grabner 2005, S. 33-46 und Grabner/Larcher/Wessely 1995, S. 9-18) und die Dissertation Jörg Metelmanns (vgl. Metelmann 2005, S. 263-271) enthalten Interviews mit Haneke und berufen sich zur Autorisation der eigenen Thesen vielfach auf Interviewaussagen des Regisseurs. Insgesamt ist die Diskussion um FUNNY GAMES kaum von dessen Autor und dessen eigenen Thesen zum Film emanzipiert. (Meine eigenen Betrachtungen können auf Grund der diskursanalytischen Herangehensweise nicht von dieser Diagnose ausgenommen werden.)

¹¹⁴¹ Vgl. Köhler 1997, S. 12.

¹¹⁴² Vgl. Michael Haneke zit. n. Jenny/Weingarten 1997, S. 146.

¹¹⁴³ Vgl. Michael Haneke zit. n. Jenny/Weingarten 1997, S. 147 und Michael Haneke zit. n. Metelmann 2005, S. 194.

¹¹⁴⁴ Michael Haneke zit. n. Metelmann 2005, S. 194.

¹¹⁴⁵ Michael Haneke zit. n. Jenny/Weingarten 1997, S. 147.

¹¹⁴⁶ So polemisiert Georg Joachim Schmitt gegen FUNNY GAMES: „Haneke versucht den Teufel mit dem Beelzebub auszutreiben. Er erfindet Bilder der Gewalt, die so schrecklich sein sollen, daß fortan vom Gewaltkonsum, ja überhaupt von deren Produktion besonnen abgesehen werden kann.“ (Schmitt 2001, S. 19.) Schmitt resümiert: „FUNNY GAMES scheitert an sich selbst in jeder Hinsicht, argumentativ, filmisch und moralisch.“ (Schmitt 2001, S. 25.)

Vergewaltigung¹¹⁴⁷) vom Zuschauer „konsumiert“¹¹⁴⁸, sei also – entgegen dem Lesen eines Buches¹¹⁴⁹ – eine rein passive Beschäftigung, die keine Reflexion über die Inhalte zulasse und damit die Kritikfähigkeit des Zuschauers unterminiere, schreibt er dem Medium anti-aufklärerisches Potenzial zu.

Um seine These zu verifizieren, konstruiert Haneke mit *FUNNY GAMES* einen Film, in welchem der Zuschauer eine zentrale Rolle einnimmt: „Die Hauptfigur in meinem Film ist der Zuschauer.“¹¹⁵⁰ *FUNNY GAMES* ließe sich mithin als ein sozialpsychologisches Filmexperiment bewerten, in welchem der Zuschauer Teil der Versuchsanordnung wird, was ihm nicht bewusst ist. Damit vollzieht Haneke jenes behavioristische Experiment nach, welches in *PEEPING TOM* noch Gegenstand der Erzählung war – nun jedoch die Diegese überschreitend. Der Versuchsaufbau regelt von der Affektsteuerung bis hin zum Ergebnis des Experiments das Verhalten seiner Teilnehmer:

„Diesen Film guckt man nur, wenn man diesen Film braucht. Denn wenn man diesen Film nicht braucht, dann geht man einfach weg. Wenn einer bis zum Ende bleibt, dann hatte er es nötig, so lange gequält zu werden, um zu verstehen. Aber wenn man will, versteht man sehr schnell. Ich finde es immer ein bisschen heuchlerisch, wenn jemand diesen Film bis zum Ende guckt, und dann protestiert: ‚Das kann man doch nicht machen!‘ Warum bist du denn geblieben?“ (FGI 08:00-08:44)¹¹⁵¹

Die Vorannahmen des Versuchsleiters Haneke, Mediengewalt habe negative (abstumpfende) Auswirkungen auf das Individuum, ist analog zu dem zu bewerten, was Nicolas Pethes über die behavioristischen Experimente der Medienwirkungsforschung schreibt: „Die sozialpsychologischen Versuchsergebnisse statten die Massenkommunikationsforschung mit einer Gewalthypothese aus, die sie in der Folge zu belegen antritt.“¹¹⁵² Um seine Agenda nicht vorab zu offenbaren, benutzt *FUNNY GAMES* wie diese Experimente eine „cover story“¹¹⁵³; er (ver)kleidet sich in einen Spielfilm, mit dem ganz bestimmte Rezeptionshaltungen und Zuschauererwartungen verknüpft sind, die durch ästhetisierte Gewaltwirkungshypothesen angereichert werden:

„Was den Zuschauer dieses Filmes angeht, macht auch er sich schuldig. Indem er die Filmhandlung über sich ergehen läßt, muß er sich zwangsläufig eingestehen, daß schon das mediale Setting als sol-

¹¹⁴⁷ Michael Haneke zit. n. Jenny/Weingarten 1997, S. 147.

¹¹⁴⁸ Michael Haneke zit. n. Jenny/Weingarten 1997, S. 146.

¹¹⁴⁹ Vgl. Michael Haneke zit. n. Jenny/Weingarten 1997, S. 147. Filmrezeption als rein passive Tätigkeit ist eine sowohl in der Medienwirkungs- als auch in der Rezeptionsforschung stark bezweifelte These und mit dem hier zugrunde gelegten medienkonstruktivistischen Paradigma schon gar nicht vereinbar.

¹¹⁵⁰ Michael Haneke zit. n. Jenny/Weingarten 1997, S. 146.

¹¹⁵¹ *FUNNY GAMES – ENTRETIEN AVEC MICHAEL HANEKE PAR SERGE TOUBINANA*. (Interview im Bonus-Teil der deutschen DVD.)

¹¹⁵² Pethes 2004, S. 76. Die Aussage bezieht sich auf das sozialpsychologische Experiment Stanley Milgrams und R. Lance Scotlands *Television and Antisocial Behaviour* (1973), in welchem die Experimentatoren TV-Zuschauer innerhalb mehrerer Versuchsanordnungen ohne deren Wissen zu Gesetzesverstößen verleiteten, nachdem sie ihnen diese in Filmen und Fernsehsendungen ‚nahe gelegt‘ hatten. (Vgl. Pethes 2004, S. 51-81.) Im Zentrum von Pethes Text steht die Frage nach der ‚interne[n] Logik [...], die psychologische Versuchsanordnungen zum Sozialverhalten von Menschen mit Diskursen verbinden, die behaupten, die Unterhaltungsindustrie – Fernsehen, Kino, Computerspiele oder Rock’n’Roll – programmiere ihre Zuschauer und Konsumenten zur Gewalttätigkeit.“ (Pethes 2004, S. 55.) Sein Fazit lautet: „Bei der experimentellen Untersuchung der Gewaltwirkung von Massenmedien schließen Untersuchungsgegenstand und Untersuchungsmethode einander sogar wechselseitig aus. Eine gesellschaftliche Generalisierung der Gewaltreaktion würde antisozialem Verhalten gerade den Stellenwert nehmen, der ihm notwendig zukommen muß: eine Ausnahme zu sein.“ (Pethes 2004, S. 81.)

¹¹⁵³ Pethes 2004, S. 54. Die „cover story“ ist eine verdeckende Narration, die dazu dient, die Teilnehmer des Experimentes über die wahre Natur desselben (und seine Rolle, die er darin einnimmt) im Unklaren zu lassen.

ches ein zynisches Unterfangen ist. Alleine seine Erwartungshaltung an einen Thriller verdammt ihn zum Unterlassungstäter“¹¹⁵⁴

Diese und andere teilweise stark affektgeladenen Reaktionen der Rezipienten („Haneke will uns weh tun“, notiert Andreas Kilb zu der Uraufführung des Films in Cannes und beschreibt die dortigen Publikumsreaktionen mit: „Entrüstung, Begeisterung, Verachtung und Haß“¹¹⁵⁵) deuten darauf hin, dass selbst die Kritiker des Films dessen experimentelles Setting nicht durchschaut haben. Daher wäre an Michael Haneke als Designer des Film-Experimentes derselbe Vorwurf zu richten, wie Pethes ihn an den Mediengewalt-Forscher Milgram adressiert:

„Der Einsatz einer ‚cover story‘ widerspricht nicht nur – wie immer alltäglich er in der psychologischen Versuchspraxis auch ist – den Regeln des *informed consent*, der seit dem Zweiten Weltkrieg für jeden Menschenversuch eingeholt werden muß. Er verwandelt den Versuch auch in ein Experiment eines Experiments, das die entsprechenden Resultate weniger analysiert als produziert.“¹¹⁵⁶

Schmitts Vorwurf, „Haneke versucht den Teufel mit dem Beelzebub auszutreiben“¹¹⁵⁷, wäre so (also von seiner undialektischen, kontra-kulturkritischen Position entlastet) verstanden schließlich doch gerechtfertigt, weil FUNNY GAMES als Zuschauerexperiment nicht nur unmoralisch ist, sondern eine *selffulfilling prophecy* darstellt: „Die Gewalt, die Medienkritiker auf der Leinwand verorten wollen, findet sich in den Versuchsanordnungen, die diese Gewalt aufzuspüren beanspruchen, selbst wieder.“¹¹⁵⁸ Die ‚Vergewaltigung des Zuschauers zur Mündigkeit‘ mit den Mitteln der Affektsteuerung hat dessen Unmündigkeit als Versuchskaninchen zur Folge. FUNNY GAMES übt auf seinen Zuschauer genau jene Gewalt aus, vor der er ihn zu warnen vorgibt.

Abseits dieses Diskurses schreibt FUNNY GAMES auch die Geschichte des Serienmörderfilms weiter – vor allem, indem er weiter an der medialen Dislokation zwischen filmischem und Zuschauerraum arbeitet. Die Auflösung der Grenze zwischen „Wirklichkeit“ und „Fiktion“ wird gegen Ende des Films von den Protagonisten selbst zitiert. Die beiden Täter unterhalten sich über einen Science-Fiction-Stoff¹¹⁵⁹:

Peter: „... bloß eben alles spiegelverkehrt. Aber all diese Vorhersagen, die sind natürlich verlogen, weil man Panik vermeiden will. Kelvin weiß aber jetzt, wie es wirklich aussieht und will seine Frau und seine Tochter, die sie bei sich hat, rechtzeitig warnen. So. Die Schwierigkeit ist aber nicht nur, aus der Antimateriewelt zurück in die normale zu kommen, sondern auch die Kommunikation zwischen ...“

[...]

Peter: „Wenn Kelvin die Gravitation überwindet, dann stellt sich heraus, dass das eine Universum wirklich, das andere aber nur Fiktion ist.“

Paul: „Wie stellt sich das heraus?“

Peter: „Was weiß ich. Das war so ‘ne Art Modellprojektion im Cyberspace.“

Paul: „Und wo ist er jetzt, dein Held? In der Wirklichkeit oder in der Fiktion?“

Peter: „Seine Familie ist in der Wirklichkeit und er in der Fiktion.“

Paul: „Aber die Fiktion ist doch wirklich.“

¹¹⁵⁴ Schmitt 2001, S. 20.

¹¹⁵⁵ Kilb 1997.

¹¹⁵⁶ Pethes 2004, S. 54.

¹¹⁵⁷ Schmitt 2001, S. 19.

¹¹⁵⁸ Pethes 2004, S. 74.

¹¹⁵⁹ Dabei könnte es sich wahrscheinlich um eine etwas ungenaue Wiedergabe der Erzählung von Stanislaw Lems Roman *Solaris* (1961) handeln.

Peter: „Wieso?“

Paul: „Na, du siehst sie doch in den Filmen, oder?“

Peter: „Na klar.“

Paul: „Dann ist sie genau so wirklich wie die Wirklichkeit, die du genauso siehst, oder?“

Paul: „Blödsinn.“

Peter: „Wieso?“ (1:38:23-1:40:32)

Der konstruktivistische Charakter von Medien wird hier mit einem rationalistischen Zweifel á la Descartes enggeführt – eine Verquickung die einerseits abermals auf die Gefahr der „Gewöhnung“¹¹⁶⁰, die angeblich gerade mediale Gewaltdarstellungen mit sich bringen, hinzuweisen versucht, andererseits aber auch das Motiv der filmischen Entgrenzung im Serienmörderfilm aspektiert. THE LAST HORROR MOVIE wird den Diskurs an diesem Punkt wieder aufnehmen und weiterzuentwickeln versuchen, während der im Folgenden untersuchte Serienmörderfilm THE CELL sich einer ganz anderen Facette der Verräumlichung widmet.

4.4.7 Psychotopografie: THE CELL (USA 2000, Tarsem Singh)

„From one point of view, the techno-thriller simply dispenses with psychology, transferring interest from interiors entirely to technology-saturated exteriors. But, from another, of course, these exteriors are nothing but interiors – psychotopographies – a psychology not housed in persons but distributed across landscapes and public spaces. This is not to say that these landscapes are simply ‚metaphors‘ of interiors. They are what private interiors look like – spectacles of public violence, wound landscapes. There is, again and again, in such thrill-kill, tech-noir films the ostensible opposition between humanity and technology (torn bodies and killing machines), the driving apart of private interiors and public spaces [...]“¹¹⁶¹

Mark Seltzer, der diese Aussage unter anderem auf COPYCAT und dessen Trennung von hermetischer Privatsphäre (Helen Hudsons Wohnung) und Öffentlichkeit bezieht, hätte in Tarsem Singhs 2000 erschienenen Serienmörderfilm THE CELL die perfekte filmische Entsprechung seiner Überlegung vorgefunden. Hier ist die Psychopathologie des Täters nicht nur vollständig im Maschinenpark einer neurologischen Klinik aufgenommen und damit verdinglicht worden. Sondern im wortwörtlichen Sinne wird sie hier auch ‚zur Landschaft umgebildet‘, wird begehbar durch den Therapeuten¹¹⁶² – Therapie wird in THE CELL zur Psychotopografie, zur Erkundung der Seelenlandschaft. Die Frage nach dem Hintergrund einer solchen Visualisierung des Psychologischen, also der fortschreitenden ‚Verstehbarmachung‘ des Unverstandenen durch Verbildlichung und Verräumlichung, soll im Folgenden den Akzent der Untersuchung von THE CELL bilden.

THE CELL ist die erste Spielfilmarbeit des indisch-stämmigen Regisseurs Tarsem Singh, der sich zuvor (seit Beginn der 1990er Jahre) einen Namen als vielfach ausgezeichnete¹¹⁶³ Wer-

¹¹⁶⁰ Michael Haneke zit. n. Köhler 1997, S. 12.

¹¹⁶¹ Seltzer 1998, S. 263.

¹¹⁶² Die Frage, welcher Natur die Räume, in denen die Therapeutin Catherine auf ihre Patienten trifft, eigentlich sind, soll später diskutiert werden. Die Interpreten schwanken zwischen einer imaginären Lesart von „Psychonautik“ (vgl. Löser 2000), die die gezeigten Räume als alleinige Vorstellungswelt des Reisenden unter Drogenrausch verstehen (eine Sichtweise, die durch Szenen wie 1:10:30-1:11:32 genährt wird), und einer konkreten Lesart, die annimmt, es fände ein Eindringen des einen Verstandes in den anderen statt (vgl. Seeßlen 2000). Ich favorisiere im Folgenden eine metaphorische Lesart und verwende den Begriff „therapeutischer Raum“. Da ich diese Orte später in Analogie zu psychotherapeutischen Sitzungen diskutieren werde, benenne ich die Sequenzen, die an diesen Orten situiert sind als „Therapie-Sitzungen“ – was sie der Intention der Film-Neurologen nach auch sein sollen. (Vgl. 0:07:19ff.)

¹¹⁶³ THE CELL ist ebenfalls mehrfach für Filmpreise nominiert und mit ihnen ausgezeichnet worden – unter anderem für einen „Oscar“ für das „beste Make-up“ (Nominierung) und den „MTV Movie Award“ für die „best gekleidete Schauspielerin

befilm- und Videoclip-Regisseur gemacht hatte. Deutlicher als sein Kollege Dominic Sena lässt Tarsem Singh die Erfahrungen seiner vorherigen Arbeiten in seinen Serienmörderfilm einfließen. Angefangen bei der Besetzung der Hauptrolle mit der Latin-Pop-Sängerin Jennifer Lopez, über die Wahl des ebenfalls aus der Clip-Branche stammenden Kameramanns Paul Laufer¹¹⁶⁴, bis hin zur gleichfalls einschlägig bekannten Kostüm-Designerin Eiko Ishioka¹¹⁶⁵ versammelt der Film *Personal*, das sowohl Spielfilm- als auch Clip-Erfahrung besitzt.

Die markanteste Ähnlichkeit zu Singhs Videoclip-Arbeiten – und gleichzeitig das herausragende Merkmal des Films überhaupt – findet sich in der opulenten optischen Gestaltung von *THE CELL*. Der Regisseur vergleicht den Film auf Grund seiner Kostüme und Ausstattung selbst mit einer „Oper“ (AK¹¹⁶⁶ 0:06:00). Die Überbetonung des Visuellen hat zur Folge, dass die dahinter liegende Erzählung für viele Kritiker nicht mehr erkennbar ist:

„Irgendwann beginnt die Flut der bizarren Bilder zu stören, denn hinter ihnen verschwindet alles andere – es entsteht eine bedeutungslose Ästhetik, die einen im Grunde reichlich uninspirierten und vor allem reichlich konventionellen Serienkiller-Film zum Kunstwerk erheben soll.“¹¹⁶⁷

Auf der anderen Seite werden die zahlreichen Anleihen und Zitate Singhs, der „zumindest vom kulturellen Wissensstand und vom ästhetischen Ehrgeiz her eine für Hollywood ausgesprochen untypische Position“¹¹⁶⁸ einnimmt, von der Kritik als selbstzweckhaftes Patchwork bemängelt. Georg Seeßlen bringt die Kritik auf folgenden Nenner:

„Aber behaupten wir nun nicht, ‚The Cell‘ sei in Wahrheit ein kritischer Essay über das Funktionieren der Pop-Kultur. Es ist im Gegenteil ein Stück Pop, das so naiv mit Kultur- und Mythentrümmern gefüllt wird, dass es einem ganz warm ums Herz werden könnte, wenn nicht gleichzeitig immer auch das Formelhafte der ganzen Unternehmung mitgefilmt würde.“¹¹⁶⁹

Die „Naivität“ des Films basiert den Kritiken zufolge auf dem offensichtlichen Zitieren von kulturellen Fundstücken: Anstatt deren Motive fortzudenken oder als Grundlage für eine eigene Interpretation zu verwenden, bildet *THE CELL* sie ‚einfach‘ auf seiner Oberfläche ab. Am offensichtlichsten sehen die deutschsprachigen Kritiker Bezüge zu Jonathan Demmes *THE SILENCE OF THE LAMBS*.¹¹⁷⁰ Von diesem „importiert“¹¹⁷¹ *THE CELL* Motive (die Ausstattung der Wohnungen und mentalen Räume Starghers und Jame Gumbs¹¹⁷²), Figuren (die Ver-

(Jennifer Lopez) (Gewinn) – Kategorien, die bereits eine deutliche Sprache über die Bildästhetik und Ausstattung des Films sprechen.

¹¹⁶⁴ Singh und Laufer haben bereits vor *THE CELL* zusammengearbeitet. „The two men are frequent collaborators and have become something of a legend in the commercial world; in fact, New York’s Museum of Modern Art houses eight of their spots in its permanent collection.“ (Oppenheimer 2000, S. 42f.) Vgl. hierzu auch Fußnote 796.

¹¹⁶⁵ Diese arbeitet seit Beginn der 1990er Jahre regelmäßig in der Spielfilmbranche und hat für ihre Kostüme in *BRAM STOKER’S DRACULA* (USA 1990, Regie: Francis Ford Coppola) den „Oscar“ gewonnen und später als Production Designerin im Videoclip zu Björks *COCOON* (1999) mitgewirkt.

¹¹⁶⁶ AK = Der Audiokommentar zum Film, der sich als dritte Sprachspur auf der hier verwendeten DVD befindet.

¹¹⁶⁷ Vahabzadeh 2000, S. 17.

¹¹⁶⁸ Löser 2000. Der Autor bezieht sich hier auf das Zitat des Avantgarde-Zeichentrickfilms *LA PLANÈTE SAUVAGE* (Frankreich/Tschechoslowakei 1973, Regie: René Laloux), welchen Catherine sich im Fernsehen ansieht. (0:14:38-0:15:01)

¹¹⁶⁹ Seeßlen 2000.

¹¹⁷⁰ Vgl. Kothenschulte 2000, St. G. 2000, Seeßlen 2000, Galle 2000, Distelmeyer 2000, S. 37, Pavlovic 2000.

¹¹⁷¹ Vgl. Galle 2000.

¹¹⁷² Vgl. Distelmeyer 2000.

gleichbarkeit Catherine Deanes mit Clarice Starling¹¹⁷³) und Erzählstrukturen (die Suche nach dem letzten gefangenen Opfer des Serienmörders als zentraler Erzählstrang¹¹⁷⁴).

Doch die Verweise beschränken sich nicht allein auf die Geschichte des (Serienmörder-)Films.¹¹⁷⁵ Für Birgit Galle ist THE CELL „ein Best-Off [sic] der Kunst- und Filmgeschichte“¹¹⁷⁶. Sowohl andere Kunstgattungen als auch verschiedene Zitat-Strategien finden sich in THE CELL wieder. Tarsem Singh bedient sich beispielsweise bei den Sets seiner eigenen Videoclip-Arbeiten: Der therapeutische Raum, in welchem Catherine während der zweiten Sitzung auf Stargher trifft, ist dem Set des Videoclips zu R.E.Ms. LOSING MY RELIGION (USA 1991, Regie: Tarsem Singh) nachempfunden¹¹⁷⁷ (vgl. Abb. 4.4.7a und 4.4.7m). Der schwebende Videowürfel, welchen Catherine und Peter gegen Ende dieser Sitzung finden, erscheint wie ein Zitat aus dem Videoclip zu Madonnas BEDTIME STORY (USA 1995, Regie: Mark Romanek), welcher insgesamt große Ähnlichkeit in Optik und Narration zu THE CELL besitzt. (Vgl. Abb. 4.4.7b und 4.4.7k)

Videoclips



Abb. 4.4.7a: R.E.M.: LOSING MY RELIGION



Abb. 4.4.7b: Madonna: BEDTIME STORY

Einige optische Ideen übernimmt Singh direkt oder indirekt aus der Kunstgeschichte: Als Peter zu Beginn der zweiten Sitzung auf die drei Frauen trifft (1:11:41), bedient Singh sich hier laut eigener Aussage (AK 1:12:45) beim Werk des norwegischen Künstlers Odd Nerdrum: Dessen Bild *Dawn* (1990) bildet die Vorlage zu jener Szene (vgl. Abb. 4.4.7c+d). *Das Martyrium des heiligen Erasmus von Antiochia*¹¹⁷⁸, das ca. 1415 von Dieric Bouts d. Ä. oder 1628/9

¹¹⁷³ Vgl. St. G. 2000 und Pavlovic 2000.

¹¹⁷⁴ Vgl. Seeßlen 2000.

¹¹⁷⁵ Die Filmkritiker fühlen sich, oft ohne genaue Angabe von Szenen, darüber hinaus an die Filme Andrej Tarkowskij (vgl. Kothenschulte 2000, St. G. 2000, Löser 2000), Alexandre Jodorovskis (vgl. Löser 2000, Kothenschulte 2000), Matthew Barney (vgl. Kothenschulte 2000), Louis Buñuels (vgl. Löser 2000, St. G. 2000), David Lynchs, Peter Greenaways, Ingmar Bergmans, Jean Coctaus und Francis Ford Coppolas (vgl. Distelmeyer 2000) erinnert. Tarsem Singh macht aus den Anspielungen und Zitaten keinen Hehl: Er selbst erwähnt etwa, dass die Idee der an Drähten hängenden Protagonisten aus dem Film COMA (USA 1978, Regie: Michael Crichton) stammt. (Vgl. AK 0:05:15.)

¹¹⁷⁶ Galle 2000.

¹¹⁷⁷ Vgl. Neuhaus 2000.

¹¹⁷⁸ Das so genannte Ausdärmen war eine der grausamsten Hinrichtungsmethoden mittelalterlicher Strafpraxis, etwa Königsmördern vorbehalten, und beruht wahrscheinlich selbst auf den Schilderungen der Martyrien des heiligen Erasmus. Es wird z. B. in der *Constitutio Criminalis Carolina* (kurz: *Carolina*) Karls V von 1507 beschrieben.

von Nicolas Poussin dargestellt wurde, findet sich in der Folderszene der zweiten Sitzung realisiert und am Ende des Films noch einmal als Bild-Darstellung wiederholt (vgl. 4.4.7e+f+g).

Darüber hinaus finden sich Zitate aus der Architekturgeschichte (die Säulenhalle, in der sich Catherine zu Beginn der zweiten Sitzung befindet, ist dem *Pantheon* in Rom nachempfunden¹¹⁷⁹), der Kirchengeschichte (das Tuch, das Catherine zu Beginn der ersten Sitzung auf dem Gesicht hat, soll an das *Schweiß Tuch der Veronika* erinnern, vgl. AK 0:41:50) und der modernen Kunst (die Pferdezerteilung, 0:44:15, zitiert Damien Hirsts Installation *Some Comfort Gained from the Acceptance of the Inherent Lies in Everything* von 1996, in der zwei Kühe in 12 mit Formalin gefüllten Behältern segmentiert ausgestellt werden). Der Katalog kunsthistorischer Zitate in *THE CELL* ließe sich noch verlängern. Entscheidend ist hier auch weniger die Quantität und Qualität der Zitate als deren Verwendung innerhalb der Erzählung des Films.

Bildende Kunst



Abb. 4.4.7c: Odd Nerdrum: *Dawn* (1990)



Abb. 4.4.7d: *THE CELL* (1:11:40)

Die Ausdärmung Erasmus'



Abb. 4.4.7e: Dieric Bouts d. Ä.: *Das Martyrium des hl. Erasmus* (um 1415, Ausschnitt)

¹¹⁷⁹ Vgl. VISUAL EFFECTS DOCUMENTATION (0:03:45).

Die Ausdärmung Erasmus' und Peters



Abb. 4.4.7f: THE CELL (1:36:47)



Abb. 4.4.7g: THE CELL (1:16:53)

Bereits an den Abb. 4.4.7e-g zeigt sich, dass die Verwendung der Zitate einen Zweck innerhalb der Narration erfüllt, den man als *Vorbild-Nachbild-Struktur* bezeichnen könnte. In der Wohnung des Serienmörders Carl Stargher finden sich zahllose Bilder an den Wänden, die diesem in den therapeutischen Räumen als Vorlage für Ausstattung und Handlung dienen. THE CELL beschreibt hier also auch eine Form von ‚Medienwirkung‘, bei der dem Täter mediale Vorlagen zur Vervollkommnung seiner Vorstellungswelten dienen. Die Einfluss-Frage der Medienwirkungsforschung wird hier quasi emblematisiert, setzt man die Welt außerhalb der mentalen Orte mit der außerhalb des Kinos und die mentalen Orte selbst mit der Welt in den Filmen gleich.¹¹⁸⁰



Die selbstreflexive Struktur, die THE CELL dadurch auf der visuellen Ebene erhält, unterscheidet sich zunächst nicht von der Verwendung einzelner Leitmotive.¹¹⁸¹ Sie wird jedoch verstärkt, indem einige der Bilder – wie jenes in Abb. 4.4.7f – innerhalb der Narration noch einmal ‚Vor-Bild‘-Charakter bekommen. Dieses ‚Vor-Bild‘ ist jedoch erst nachträglich als solches zu erkennen: Als Peter am Ende des Films jene Grafik in der Wohnung des mittlerweile verstorbenen Stargher entdeckt, scheint ihm erst klar zu werden, dass seine Folterung (Abb. 4.4.7e) auf dieser Grafik basiert. Hier, am Ende des Films, offenbaren sich etliche der Referenzbezüge im Nachhinein, denn die Wohnung Starghers und speziell das untersuchte Zimmer enthält eine Fülle von Bildern, Zeitungsausschnitten und anderen ‚Quellen‘, die zuvor im therapeutischen Raum zu sehen waren.¹¹⁸²

¹¹⁸⁰ Kameramann Laufer war selbst bemüht, den visuellen Kontrast zwischen dem Außerhalb und dem Innerhalb der mentalen Orte so deutlich wie möglich zu gestalten: „The real world creates the context that makes ‚the worlds‘ themselves appear exceptional. In order to provide the contrast, I wanted the reality sections to look like any other detective or FBI movie you’ve seen.“ (Laufer zit. n. Oppenheimer 2000, S. 43.)

¹¹⁸¹ Markante Leitmotive in THE CELL sind: Wasser, Puppen und Vögel. Sie verknüpfen verschiedene Personen, Orte und Handlungen aneinander und insinuieren verschiedene psychologische Aspekte. Darüber hinaus greifen sie (etwa die ausgestopften Vögel) spezifische Motive aus der Geschichte des Serienmörderfilms wieder auf. Im Audiokommentar der DVD bemerkt Singh, dass ihm gerade dieses Motiv wert war, regelmäßig wiederholt zu werden: „The paraphernalia of the bird. This is a little thing that we put in everywhere.“ (AK 0:31:15) Als direkte motivische Wiederaufnahmen aus Dominic Senas KALIFORNIA ließen sich der pathologische Hass auf den Vater und die extreme Abneigung gegen das Lügen Carl Starghers deuten.

¹¹⁸² Wie die auf der deutschen DVD enthaltenen DELETED SCENES zeigen, gab es ursprünglich sogar eine Sequenz, in welcher die Kamera, während die Schlusstitel des Films ablaufen, an all diesen Referenzobjekten vorüberfährt. Zum Ende dieser Sequenz wird die Szenerie an ihren Rändern immer weniger ausgeleuchtet, so dass sie ins Schwarz der Umgebung (des Kinosaals) übergeht. Ein von Singh intendierter Effekt (vgl. DELETED SCENES „Starghers Zimmer“, 1:45), der nach Schmid an der Grenzauflösung von Bildraum und Zuschauerraum mitwirkt: „Aus demselben Grund verdunkeln Kameraleute gern die Ecken des Bildes. Sie kaschieren dadurch den Kontrast zwischen der Leinwand und der dunklen Umgebung im Kino.“ (Schmid 1993, S. 59). Weil dieses Überlappen von Starghers Referenzwelt und dem Kinoraum zu sehr den Eindruck er-

Ein ganz ähnliches ‚reflexives Zitat‘ findet sich bereits zu Beginn von *THE CELL*: Catherine reitet mit einem Pferd durch die Wüste. Nachdem sie von diesem absteigt, erstarrt es – zunächst aus unerfindlichen Gründen – zu einer Pferde-Statuette. Diese findet sich einige Szenen später als Bild an der Wand von Catherines Wohnung wieder (Abb. 4.4.7 h+i):



Nachbild	Vorbild
	
Abb. 4.4.7h: <i>THE CELL</i> (0:01:20)	Abb. 4.4.7i: <i>THE CELL</i> (0:12:25)

Die umgekehrte Richtung dieses Zitates, bei der innerhalb der erzählten Zeit zuerst das Zitat, dann das Zitierte erscheint, erinnert an jene Sequenz aus dem Prolog zu *COPYCAT*, in der der spätere Serienmörder bereits kurz zu sehen ist – ohne dass die Protagonistin oder der Zuschauer wissen, dass es sich dabei um diesen handelt. In der Inversion der Referenzstruktur, die hier zuerst die Wirkung und dann deren Ursache abbildet, zeigt sich sowohl in *COPYCAT* wie auch in *THE CELL* ein wesentlicher Hinweis auf die Selbstreflexivität des Films: Dieser begründet seinen eigenen Zeichenvorrat in sich selbst und stellt diesen dann ex post aus.

Das bildhafte Zeichen (das Martyrium-Gemälde, das Pferdebild, später das Bild der Flussgöttin, vgl. 1:23:15) wird innerhalb der therapeutischen Räume aus der Zweidimensionalität in die Dreidimensionalität überführt: Die Marter wird real¹¹⁸³, das Pferd wird lebendig, Catherine erscheint in Form der Flussgöttin (1.24:34ff.) Es wird damit greifbar und begreifbar: Erst als sich Peter und Catherine am Ende der zweiten Sitzung in einem Raum mit einem Wassertank und einem Videowürfel befinden, gelingt es Peter, den Aufenthaltsort von Starghers letztem Entführungsofopfers zu enträtseln. Die Szene, in der er sich befindet, erinnert ihn an zuvor Gesehenes, das nun aus dem Vorbewussten ins Bewusste überführt wird: Hier wird aus dem zweidimensionalen, vierfach gesplitteten Videobild der ‚Nasszelle‘ ein räumliches Bild, projiziert auf die Oberfläche eines wassertriefenden Würfels (Abb. 4.4.7j+k):



weckt hätte, der Serienmörder und nicht Catherine sei die zentrale Figur des Films (bekomme sozusagen das ‚Schlussbild‘), entschied sich Singh, die Szene zu entfernen.

¹¹⁸³ Auch wenn Peter sich in genau dieser Szene an die Erklärungen des Neurologen über die Beschaffenheit des mentalen Ortes erinnert und sich laut vorsagt: „It’s not real. It’s not real. It’s not real.“ (1:17:24)

Videobild	Videoinstallation
	
Abb. 4.4.7j: THE CELL (0:32:22)	Abb. 4.4.7k: THE CELL (1:19:22)

Peter wird es auf diese Weise möglich, die latenten Spuren, die er im Ermittlungsprozess zuvor zwar gesammelt aber nicht als solche wahrgenommen hat, aus einer anderen Perspektive zu betrachten: Das Firmenemblem, das ihm zuvor zwar in die Sinne gekommen war (vgl. 0:47:53), tritt in dieser Szene der zweiten Sitzung überdeutlich in seinen Verstand (1:19:35) und bringt ihn auf die entscheidende Spur zur Rettung der Entführten. Der Film führt in dieser Explikation einer Spurensicherung und -deutung die Ermittlungsarbeit vor Augen, die er mit der psychologischen Arbeit des Profilers engführt. Das Spurenlesen und -deuten wird als mentaler, hermeneutischer Prozess ins Bildhafte überführt und zur Darstellung gebracht.

Die eigentliche Psychotherapeutin des Films, Catherine, bedient sich bei ihrer Arbeit innerhalb der therapeutischen Räume ganz ähnlicher Methoden. Auch ihr dienen ‚Vor-Bilder‘ der späteren Ausgestaltung der therapeutischen Szenen, wie sich bereits am Beispiel des Pferdes und der Flussgöttin gezeigt hat. Als sie versucht, eine Brücke von der Kindheit Starghers, der sie zu Beginn der zweiten Sitzung ‚beiwohnt‘, zu dessen erwachsenem Ich zu schlagen, hilft ihr eine Fotografie des ersten Tatortes, die sie unvermittelt in einem Beobachtungsversteck vorfindet (Abb. 4.4.7l). Auch sie wird von ihr ‚verräumlicht‘ und führt sie in eben jene mentale Szene, in welcher Stargher gerade dabei ist, sein erstes Opfer auszuweiden (Abb. 4.4.7m):

Therapeutische Verräumlichung	
	
Abb. 4.4.7l: THE CELL (1:01:40)	Abb. 4.4.7m: THE CELL (1:02:31)

Hier zeigt sich also eine funktionale Verwendung¹¹⁸⁴ der selbstreflexiven Elemente des Films, die die Frage nach der Beschaffenheit des therapeutischen Raumes bereits andeutet. Was ge-

¹¹⁸⁴ Der Aussage Stefan Griessmans, „[e]in seltsam flacher Traum ist dieser Film, ohne Ein- und Ausstieg, grotesk anti-psychologisch und anti-reflexiv“ (St. G. 2000) kann also in allen Aspekten widersprochen werden.

nau eigentlich geschieht, wenn sich die Therapeutin Catherine über die Maschine – im Film „The catalyst“ (0:38:15) genannt – an ihre Patienten ankoppelt, wird vom Film-Neurologen Henry zu erklären versucht: „The neurological connectic transfer system, not only maps the mind, it sends signal to another party. All you need to do is tune in, but you do much more than tune in. You become part of the show.“ (0:38:15) Es handelt sich also offenbar nicht um eine „neuronalen Leitung ins Nervensystem von Carl [... eine] Reise ins Gehirn und die Tiefen der Seele [...] durch die Seele [...] eine surreale Traumwelt [...] ins Innere des Täters [...]“¹¹⁸⁵, wie die vielfältigen Deutungsangebote allein eines Autors lauten, sondern um ein Zusammentreffen der visualisierten mentalen Bilder in einem dritten Raum, dessen technologische Realisation in den Bereich der Science Fiction gehört.

THE CELL gibt in einer Sequenz (1:25:30-1:27:12) einen Hinweis darauf, dass der Raum, in welchem sich Catherine mit ihren Patienten trifft, vom übrigen Filmraum unterschieden werden muss: „Irgendwann und ohne Grund beginnt sich aus dem Nichts um das Filmbild ein goldener Rahmen zu schnörkeln“¹¹⁸⁶ – ein ‚Bewuchs‘ des Bildrahmens durch ornamentale und florale Muster (Abb. 4.4.7n+o) erweckt beinahe den Eindruck, eine Bildebene würde zwischen Leinwand und Filmraum geschoben. Dass es sich dabei nicht bloß um eine manieristische Ausgestaltung des Kader-Rahmens handelt, wird dadurch deutlich, dass es sehr subtile Schwenks gibt, die diesen Rahmen scheinbar zu einem Phänomen des Filmraums machen. Andererseits kann er aber auch kein Bestandteil des Sets sein, denn im Verlauf des Dialogs zwischen Catherine und Stargher wechselt die Rahmung vom linken und unteren auf den rechten und oberen Bildrand (und zurück).



¹¹⁸⁵ Fellner 2006, S. 339f. Fellner widmet THE CELL in seiner Dissertation über den „Psycho Movie“ insgesamt nur zwei Seiten, häuft hier jedoch etliche Beobachtungsfehler an: So wird aus der Sozialarbeiterin Catherine eine „FBI-Psychologin“ (Fellner 2006, S. 339) bzw. eine „Profilerin“ (Fellner 2006, S. 340), obwohl sie im Film sogar explizit sagt, sie könne niemals als eine solche arbeiten (vgl. 0:52:09), und Fellner zufolge ist sie es – und nicht etwa Peter – die „einen brauchbaren Hinweis“ (Fellner 2006, S. 339) erhält, wo sich das Entführungsoffer befindet. Fellners Falschbeobachtungen führen ihn zu der Erkenntnis, dass es sich bei THE CELL um einen faschistoiden Beitrag des Serienmörderfilms handelt: „Der Code ‚Handlungsoption des Psychopathen‘ wird hier im Mainstream-Kino erstmals mit dem Begriff der Euthanasie verbunden. Das zeigt, wie sensibel das Genre für politische Diskurse im Allgemeinen ist, und wo es speziell an faschistoide Diskurse anknüpfen kann. Der Begriff der Euthanasie bedient das faschistoide Merkmal einer affirmativen Darstellung von Hinrichtung [sic!]. Weitere faschistoide Merkmale des Psychopathen-Films sind die Konstruktion eines gesellschaftlichen Außenfeindes und die Legitimation maximaler staatlicher Überwachung. Diese Merkmale werden in THE CELL alle [sic!] abgehandelt und ungebrochen inszeniert, um ein audiovisuell sehr aufwendiges und mit Thrillerelementen angereichertes Kinoerlebnis zu produzieren. Die anderen Merkmale des voyeuristischen Psychopathen-Films werden ebenfalls alle [sic!] durchgearbeitet.“ (Fellner 2006, S. 339) Die ‚Input-Hermeneutik‘ dieser Analyse ist kaum zu übersehen und zeigt – verglichen mit den Untersuchungen Schwabs (vgl. Kapp. 4.2.8 und 4.3.1) – abermals welche Probleme die Untersuchung des Serienmörderfilms unter einer politischen Leitthese nach sich ziehen kann.

¹¹⁸⁶ St. G. 2000.

Wollte man sich der Frage nach der konkreten Beschaffenheit dieses dritten Raumes entziehen (sie würde ohnehin in den Versuch münden, das Realitätsprinzip dieser Science Fiction zu hinterfragen), so bliebe, ihn – im Gegensatz zu Seltzers Ausgangszitat – als Metapher zu deuten. Er ließe sich mit Klaus Brücher als *therapeutischer Raum* bezeichnen:

„Als ‚psychotherapeutischen Raum‘ bezeichnen wir einen von anderen Handlungsräumen abgegrenzten Bezirk, in dem Therapeut und Patient Psychotherapie machen. Im Gegensatz zu physikalischen Räumen, die – einmal hergestellt – da sind, existiert der therapeutische Raum nur im Prozeß seiner kontinuierlichen Verfertigung. Ihn zu beschreiben heißt daher, zu schildern, wie er aus seinem konstitutiven Bestandteilen sich aufbaut, wie er aufrechterhalten, gegen Degenerationstendenzen verteidigt und ggf. zerstört wird. Der ‚psychotherapeutische Raum‘ bezeichnet nur die Patienten-Therapeut-Konstellation, was außerhalb davon ist (z. B. eine Station, eine Klinik) kommt hier nur als Hintergrund vor, in den der therapeutische Raum eingelassen ist. Der therapeutische Raum erweist sich als ein Experimentierfeld, in dem strukturell gebahnt die Herstellungsbedingungen der Realität nach strategischen Gesichtspunkten verändert werden.“¹¹⁸⁷

Was der Psychologe Klaus Brücher hier vorstellt, ist nicht etwa ein ästhetisches Konzept zur Generierung virtueller Realitäten, sondern eine Theorie, unter der sich psychologische Therapien subsumieren lassen sollen. Dennoch lässt sich die Theorie des *therapeutischen Raums* auf jene Orte von *THE CELL* Gewinn bringend übertragen. „Die örtliche, zeitliche, situative Abgrenzung zur restlichen Welt gehört zum Standard wohl aller Therapieverfahren“¹¹⁸⁸, schreibt Brücher – und auch in der in *THE CELL* praktizierten Therapie wird auf diese Abgrenzung besonderer Wert gelegt. Dies geht sogar so weit, dass Patient und Therapeut in Ganzkörperanzüge gesteckt und frei schwebend an Drähten aufgehängt werden, um sämtliche mit dem real existierenden Raum der neurologischen Klinik verbundenen physikalischen Effekte zu minimieren.

Ziel des Zusammentreffens im *therapeutischen Raum* ist die Distanzierung des Patienten von seiner Störung durch Visualisierung bzw. Narrativierung (im Sinne der *Narrationspsychologie*) der eigenen Biografie: „Indem der Patient dem Therapeuten seine Beschwerden berichtet und sie interaktiv reproduziert, wiederholt er sie nicht bloß, sondern **zeigt sie vor**. Wiederholung im *therapeutischen Raum* ist also gerade nicht einfache Reproduktion, sondern Exposition der Störung.“¹¹⁸⁹ *THE CELL* macht diesen Vorgang, der in der Therapie als Gespräch stattfindet, sichtbar: Der Patient Edward generiert in der Prolog-Sequenz (0:00:00-0:04:21) als ‚mentale Landschaft‘ eine Wüste und verwandelt sich in das Mischwesen Mokolock (0:04:06), um Catherine seine Störung „vorzuzeigen“.

Die Labyrinth und Gruselkabinett-artigen Orte, die der komatöse Serienmörder Carl Stargher als Hintergrund für seine Schizophrenie (im Film als „Whelan’s Infracation“ bezeichnet) wählt, zeigen Catherine bereits: „He’s not even Carl Stargher anymore. He’s this idealized version of himself. A king in a very ... very twisted kingdom. The place for him to indulge every ...“ (0:51:10-0:51:52) Dem gegenüber steht seine Selbstdarstellung als Kind, wie sie kurz darauf ausführt: „You know, I started to tell you that Stargher really isn’t Stargher anymore. Well, that’s true, and it’s not. The dominant side is still this horrible thing, but there’s a positive side that ... [...] Well, the way he sees himself as a child.“ (0:53:39-0:54:05) Hier zeigt Stargher Catherine seine eigene Kindheit vor, um im Jargon Brüchers zu bleiben. Er

¹¹⁸⁷ Brücher 2005, S. 287.

¹¹⁸⁸ Brücher 2005, S. 292.

¹¹⁸⁹ Brücher 2005, S. 294. Hervorhebung im Original.

liefert ihr (s)eine Sicht auf seine traumatische Vergangenheit, die ihn schließlich zu dem Menschen macht, der Frauen ermordet. Die zentralen Motive, die sich später in seiner *Handschrift* als Serienmörder wiederfinden werden, tauchen hier bereits auf: Der Umgang mit Puppen oder das ambivalente Verhältnis zum Wasser.

Die Verarbeitung solcher Motive im therapeutischen Raum folgt dabei denselben Gesetzen wie Peters Erkennen der zielführenden Spur: Verbildlichung und Verräumlichung. Die bis dahin bloß mental vorhandene und strukturierte Erzählung der traumatischen Kindheit wird hier für Catherine sichtbar und erfahrbar. „Dinnen gelten andere Regeln als draußen. Was passiert mit Material, das von ‚draußen‘ nach ‚dinnen‘ kommt? [...] Es gerät unter die spezifischen Gesetze dieses Raumes, d. i. die Deutungsmacht des Therapeuten.“¹¹⁹⁰ Die Catherine vorgezeigte¹¹⁹¹ Kindheit Starghers wird von dieser als Ätiologie akzeptiert; sie insistiert an anderer Stelle sehr auf den Einfluss von Kindheitstraumata auf die Persönlichkeit des Erwachsenen, wie sich in einem Dialog mit Peter herausstellt. Nachdem er Catherine den Fall eines Kindermordes schildert, bei welchem der Täter freigesprochen wurde, weil er in seiner Kindheit selbst Opfer von Missbrauch geworden ist, kommentiert er diese Erklärung mit:

Peter: „All the same bullshit.“

Catherine: „Why is that bullshit?“

Peter: „I believe a child can experience a hundred times worse the abuse than what Gish went through and still grow up to be somebody that would never, ever, ever hurt another living being.“

Catherine: „And you’re sure of that?“

Peter: „Yes I am. I’m sure of that.“ (0:54:32-0:54:57)

Der Dialog ermöglicht nicht nur Spekulationen über Peter als ehemaliges Missbrauchsopfer¹¹⁹², sondern der spürbare Affekt Peters widerlegt zugleich auch seine Meinung, Traumata aus der Kindheit könnten ohne Einfluss auf den Erwachsenen bleiben und unterstreicht damit die durch die Geschichte des Serienmörderfilms durchgängige These.

THE CELL verhandelt das Thema Serienmord also nur auf den ersten Blick oberflächlich, ist also weder „Nullbild“ noch „Nullerzählung“¹¹⁹³, wie Stefan Grisseemann ihm vorwirft. Vielmehr verlässt er die bekannte Dramaturgie des Serienmörderfilms nach weniger als einem Drittel seiner Laufzeit, um sich einiger zu jener Zeit vordringlich verhandelter Diskurse anzunehmen: Zum einen erhält die Technologie, die bereits für Jon Amiel in COPYCAT „eine eigene Figur in der Story“¹¹⁹⁴ gewesen ist, hier einen positiven Zweck, indem sie den therapeutischen Raum generiert. Zum anderen schreibt die daraus resultierende Visualisierung der Psycho(patho)logie die Geschichte des Versuchs, Verständnis für den Täter zu entwickeln, fort.

¹¹⁹⁰ Brücher 2005, S. 289.

¹¹⁹¹ Sie interpretiert die Kind-Erscheinung im therapeutischen Raum tatsächlich als aktives „Vorzeigen“ Starghers: „The way he sees himself as a child.“ (0:53:54)

¹¹⁹² Singh gibt an, dass das Testpublikum auf Grund dieses Dialogs wirklich Fragen über die biografische Vergangenheit des Ermittlers gestellt habe (AK 0:55:00). Die Möglichkeit, dass Peter selbst Missbrauchsopfer war und daraus psychische Probleme resultieren, die einerseits seinen Berufswechsel von Staatsanwalt zum Ermittler (vgl. 0:52:25) und andererseits sein großes Engagement im Fall Stargher begründen, greift das Motiv der Pathologisierung des Ermittlers im Verlauf der Serienmörderfilm-Geschichte auf.

¹¹⁹³ St. G. 2000.

¹¹⁹⁴ Jon Amiel zit. n. Löhndorf 1996, S. 36.

„The Cell‘ [führt] Zuschauer an Orte, die man nicht unbedingt besuchen würde“¹¹⁹⁵, aber eben unbedingt einmal sehen möchte.

Die visuelle Opulenz des Films könnte auf den zweiten Blick also, wie Seeßlen bemerkt, „[e]in Schritt des Kinos in wirklich unbekannte Räume [sein]. Dorthin, wo alle Gedanken noch ungeboren nur Bilder sind.“¹¹⁹⁶ Weil diese verstehende Annäherung an den Serienmörder hier noch eine fiktive Filmfigur betrifft und keinen kriminalhistorischen Täter, bleiben die Kritiken zumeist auf den ästhetischen Diskurs beschränkt. Im Fall der empathischen Annäherung an die reale Serienmörderin Aileen Wuornos, die die Regisseurin Patty Jenkins in *MONSTER* vornimmt, verschiebt sich auch die Kritik weg vom rein ästhetischen, hin auf ein moralisches und juristisches Diskursfeld.

4.4.8 Medienrealitäten – *MONSTER* (USA 2003, Patty Jenkins)

Über *MONSTER* und den ihm zugrunde liegenden Fall der Serienmörderin Aileen Wuornos lässt sich ohne Berücksichtigung der paratextuellen Verflechtungen kaum sprechen.¹¹⁹⁷ Die Medienproduktion zum Fall hat auf Grund seiner kriminal- und kulturhistorischen Besonderheit ein bis dahin nur selten vorzufindendes qualitativ und quantitativ breites Spektrum abgedeckt. Überdies weisen Fall- und Filmgeschichte rekursive Verflechtungen miteinander auf, bei denen etwa die Produktion der ersten filmischen Falladaption das Ermittlungsverfahren stark beeinflusst hat und der daraus entstandene Fernsehfilm *OVERKILL – THE AILEEN WUORNOS STORY* (USA 1994, Regie: Peter Levin)¹¹⁹⁸ zum Gegenstand nachfolgender juristischer Auseinandersetzungen geworden ist. Im Folgenden soll versucht werden, die Verflechtungen von Fall- und Filmgeschichte nachzuzeichnen und daran die Beschaffenheit der *Medienrealität* zu erörtern.

Als eine Begründung für die Medien- und Diskursgrenzen überschreitende Diskussion um den Wuornos-Fall kann die von Philip Jenkins konstatierte Epoche der „new panic“¹¹⁹⁹ genannt werden: Diese findet zwischen 1990 und 1992 statt, als das Phänomen Serienmord in Kulturproduktion (initiiert durch das Erscheinen von Bret Easton Elliss’ Roman *AMERICAN PSYCHO*, 1990, und den Film *DAS SCHWEIGEN DER LÄMMER*) und Kriminalistik (die Serienmord-Fälle Wuornos, 1990, und Jeffrey Dahmers, 1991)¹²⁰⁰, vermittelt durch die Tagesmedien, beinahe

¹¹⁹⁵ Pavlovic 2000.

¹¹⁹⁶ Seeßlen 2000.

¹¹⁹⁷ Dennoch seien hier kursorisch einige Eckdaten zur Täterin angeführt, die sich in verschiedenen Quellen als deckungsgleich erwiesen haben: Die Straßenprostituierte Aileen Carol Wuornos (geboren 1956) verübte zwischen November/Dezember 1989 und November 1990 mindesten sechs Morde an Männern, die sie an der *Interstate-95*-Autobahn in Florida als Freier kennen gelernt hatte. Nach den Taten bestahl sie die Opfer und benutzte deren Autos. Sie wurde von verdeckten Ermittlern am 9. Januar 1991 in einer Motorradbar festgenommen. Ihre damalige Freundin Tyria Moore, deren Mitwisserschaft an den Taten angenommen wird, brachte Wuornos zu einem telefonischen Geständnis und trat als Kronzeugin gegen sie auf. Am 16. Januar gestand Wuornos sechs Morde, die sie nach eigenen Angaben in Notwehr begangen hatte (was sie später widerrief), wurde Ende Januar wegen Mordes an ihrem ersten Opfer schuldig gesprochen und wenige Tage darauf zum Tod durch den elektrischen Stuhl verurteilt. Im Mai desselben Jahres wurde sie wegen dreier weiterer Morde abermals zum Tod verurteilt. Am 9. Oktober 2002 wurde sie mittels einer Giftspritze hingerichtet. (Vgl. Newton 2002, S. 427-432, Murakami/Murakami 2001, S. 474-477 sowie Wuornos/Berry-Dee 2006.) Etliche der Daten weichen in den genannten Quellen voneinander ab.

¹¹⁹⁸ *OVERKILL* wurde am 17. November 1992 in den USA ausgestrahlt und ist 1993 von *Odyssey Video* als VHS-Kassette auf den Markt gekommen. Am 10. Januar 1995 wurde er unter dem Titel *AUF DEM TODESSTRICH* in Deutschland auf dem Sender *Pro7* ausgestrahlt. Im Folgenden verwende ich die Sigle *OVERKILL*.

¹¹⁹⁹ Jenkins 1994, S. 74ff.

¹²⁰⁰ Vgl. Jenkins 1994, S. 75.

allgegenwärtig war: „Interest in the phenomenon was maintained into 1992 by the television trials of both Dahmer and Wuornos on the television cable channel Court TV.“¹²⁰¹ „One immediate result of all this public interest: ‚Overkill.‘“¹²⁰², „based on a true story“ (OVERKILL 0:00:20).

Da eine Untersuchung des Films MONSTER also zwangsläufig (und deutlicher als bei den Analysen der kriminalhistorischen Adaptionen zuvor) auf diese „Mythenproduktion“¹²⁰³ zum Fall rekurrieren muss, scheint es hilfreich, die zur Interpretation hinzugezogenen Paratexte vorab zu diskutieren. Neben einer kaum erfassbaren Anzahl an Zeitungsberichten und TV-Sendungen (News, Dokumentationen, Talkshows, Kommentare, ...), sind bereits 1992 drei Sachbücher zum Wuornos-Fall erschienen.¹²⁰⁴ Der Co-Autor einer der jüngsten Monografien über Wuornos, Christopher Berry-Dee, schreibt: „Apart from Jack the Ripper, it is possible that more books have been written about her than any other criminal, or serial killer.“¹²⁰⁵ Hinzu gesellen sich zwei Dokumentarfilme des britischen Regisseurs Nick Broomfield und o. g. Spielfilme: „Schon vor ihrer Verhaftung kämpften 15 Filmfirmen um sie“, bemerkt Nick Broomfield in seiner ersten Dokumentation über Wuornos.

Diesen Film, AILEEN WUORNOS – THE SELLING OF A SERIAL KILLER (GB 1992)¹²⁰⁶, hatte er bereits kurz nach deren Verurteilung gedreht. Ausgangspunkt war ein Interview, das Broomfield mit Wuornos führen wollte, für das er jedoch 25.000 US-Dollar an ihren damaligen Rechtsanwalt Steve Glazer und ihre jüngst gewonnene Adoptivmutter Arlene Pralle zahlen sollte. (SELLING 0:05:47) Da das „Son of Sam“-Gesetz (Vgl. Fußnote 1084) in Florida noch Gültigkeit besitzt, war es der verurteilten Täterin nicht möglich ‚ihre Geschichte‘ selbst zu verkaufen, wie ihr als Medienagent tätiger Verteidiger Russel Armstrong vom Generalstaatsanwalt erfuhr:

„It has come to our attention that Ms Wuornos apparently has entered into a contract or contracts with a filmmaking enterprise to tell her story. Please be advised that in the event Ms. Wuornos is convicted to these felonies or any additional felonies, it would be the intention of the State of Florida to file a lien against all royalties, commissions or any other thing of value payable to her or her assigns from any literary, cinematic or other account of her life story or the crime for which she may be convicted.“¹²⁰⁷

Aus diesem Grund überließ Wuornos die finanziellen Angelegenheiten Glazer und Pralle. Da Broomfield zunächst nicht bereit war, die Summe für das Interview zu zahlen, sich dieser

¹²⁰¹ Jenkins 1994, S. 76.

¹²⁰² Canby 1993.

¹²⁰³ „Am Ende war Wuornos' Leben so sehr von Mythen und sensationsheischender Publicity überfrachtet, dass sie es wohl selbst kaum noch zu rekonstruieren vermochte“, spekuliert Stefan Volk. (Volk 2004, S. 28.)

¹²⁰⁴ Vgl. Jenkins 1994, S. 94. Jenkins untermauert seine „new panic“-These dort mit einer beeindruckenden Liste an Buchpublikationen zu Serienmordfällen.

¹²⁰⁵ Wuornos/Berry-Dee 2006, S. XIV. Dass die Sachbücher zur Fallgeschichte nicht minder an der Mythenproduktion beteiligt sind, zeigt sich bereits an diesem Buch: *Monster – My true Story*. Als deren Autorin wird die zum Erscheinungsdatum bereits über vier Jahre tote Aileen Wuornos angegeben. Tatsächlich beschränkt sich ihre „Autorfunktion“ jedoch auf Mottoartige Kapiteleinleitungen, die dann vom Text des „Co-Autors“, welcher sich selbst als „investigative criminologist“ (Wuornos/Berry-Dee 2006, S. 202) bezeichnet, mit Spekulationen und Wertungen gewürzt werden, auf literarische Formen der Spannungssteigerung zurückgreifen und offen über nicht geklärte und nicht klärbare Sachverhalte – wie etwa die letzten Gedanken eines Opfers – spekulieren. (Vgl. Wuornos/Berry-Dee 2002, Ss. 1, 53, 54, 71, 82, 213.)

¹²⁰⁶ Im Folgenden unter der Sigle SELLING zitiert.

¹²⁰⁷ Der damalige Generalstaatsanwalt Robert A. Butterworth zit. n. Wuornos/Berry-Dee 2006, S. 227.

Geschichten- und Informationshandel jedoch als interessanter Aspekt erwies, widmete er seinen Film kurzerhand diesem Thema.

Neben der Darstellung dieser finanziellen Verflechtung deckte Broomfield einen Medienvertrag der Polizisten, die mit Wuornos Fall beschäftigt waren, auf (vgl. SELLING 0:55:30). Zusammen mit Wuornos' ehemaliger Freundin Tyria Moore versuchten die Polizeibeamten ihr Insiderwissen an eine Filmproduktionsfirma zu verkaufen. Die Aufdeckung des Handels führte zu einem Skandal (vgl. SELLING 1:21:10). Aileen Wuornos glaubte damals, der indes erschienene Film OVERKILL sei das Ergebnis dieser ‚Polizeiverschwörung‘, die Polizei habe sie bereits nach ihrem ersten Mord identifiziert, sie jedoch weiter morden lassen, um durch das Prädikat ‚erste Serienmörderin der USA‘¹²⁰⁸ ihren Marktwert zu erhöhen:

„The Movie Overkill is a total fictional lie. They framed me as the first time serial ... female serial killer for the title for that movie. For first female serial killer is not what I am. And I'm not even near – and my confessions prove it they did not ... they have taken the confessions and gone 200 % against what my confession stated to get their bogus movie out.“ (Aileen Wuornos zit. n. SELLING 0:054:00-0:54:33)

Der Nexus zwischen Ermittlungsarbeit (der Verstrickung der Polizei in die Filmvermarktung), Fiktionalisierung (OVERKILL) und Berichterstattung (Broomfields Film) ist hier bereits sehr deutlich, wird gegen Ende von SELLING jedoch noch einmal forciert, wenn Aileen Wuornos Nick Broomfield im endlich doch stattfindenden Interview zur Investigation der ‚Medienverschwörung‘ auffordert:

Wuornos: „So, what are you guys gonna do. Are you gonna to ... try to investigate?“

Broomfield: „Yeah, we will.“

Wuornos: Unverständlich. Die deutschen Untertitel geben wider: „Wenn Sie den Republican Pictures Vertrag finden könnten, genau den, kann ich ein Wiederaufnahmeverfahren am Obersten Gericht beginnen.“

Broomfield: „The Republican Pictures?“

Wuornos: „Yeah, Republican Pictures. That's where they working on Overkill movie. If you find the contract they're dead meat.“ (Selling 1:18:38-1:19:03)

Die Verwicklung der Polizei in Filmgeschäfte flog zwar auf (vgl. SELLING 1:20:51-1:22:40) und die betroffenen Beamten „krümmten sie sich vor Verlegenheit und gaben als Verteidigung an, daß sie ihre Version des Falls mit ‚reinen Absichten‘ verkaufen hatten wollen und das Geld in einen ‚Opferfonds‘ gegeben hätten.“¹²⁰⁹ Doch das Verfahren wurde nicht deswegen, sondern wegen Zweifeln an der Loyalität des Strafverteidigers wieder aufgenommen. Broomfield berichtet in seinem zweiten Film AILEEN – LIFE AND DEATH OF A SERIAL KILLER¹²¹⁰ unter anderem von diesem Verfahren, in dem er als Zeuge vorgeladen wurde. Zur Debatte stand nicht etwa, ob Glazer und Pralle Aileen Wuornos zum Geständnis, das sie in die

¹²⁰⁸ So falsch diese Zuschreibung kriminalhistorisch auch ist, wurde sie doch von etlichen Autoren übernommen und findet sich selbst noch in den Kritiken zu MONSTER wieder. (Vgl. Winter 2004, Schwarzer 2004, Diedrichsen 2004, Seidel 2004 Schock o. J.) Grundlage der Annahme, Wuornos sei die erste (echte) Serienmörderin der USA, bildet die Ansicht, nach der Serienmord eine sexuell gefärbte Straftat an dem Täter fremden Personen ist. (Vgl. Jenkins 1994, S. 150-153.) Die Darstellung von Mehrfachmörderinnen im Film fand bislang entweder auf Basis des Motivs der „schwarze Witwen“ (vgl. ARSENIC AND OLD LACE) oder sogar auf parapsychologischen Motiven (vgl. SUPERNATURAL) statt. Eine Auseinandersetzung zur Frage nach der Existenz und Kriminologie von Serienmörderinnen u. a. am Fall Wuornos findet sich bei Kai Bammann (vgl. Bammann 2004) und Philip Jenkins (vgl. Jenkins 1994).

¹²⁰⁹ Newton 2002, S. 427.

¹²¹⁰ Im Folgenden zitiert unter der Sigle LIFE AND DEATH.

Todeszelle geführt hatte, überredet hatten, um auf diese Weise weiteres Kapital aus der Vermarktung des Falls zu schlagen¹²¹¹, sondern ob Wuornos damaliger Anwalt seine Mandantin unter Drogeneinfluss verteidigt hatte, wie er es vor Broomfields Kamera im ersten Film eingestanden haben soll.

Das Beweismittel hierfür war SELLING und folgerichtig argumentierte der Anwalt der Gegenseite hier nicht etwa juristisch, sondern quasi filmwissenschaftlich, indem er Broomfield einen Anschlussfehler nachzuweisen versuchte: In der betreffenden Sequenz aus SELLING (0:39:49-0:40:50) trägt Glazer während einer Autofahrt zunächst ein weißes Hemd und ein Off-Kommentar Broomfields insinuiert, Glazer würde auf dem Weg zum Gefängnis „seven joints“ rauchen. Kurze Zeit später, als Glazer mit seinem Wagen beim Gefängnis ankommt, trägt er jedoch ein azurfarbenes Hemd. Der gegnerische Anwalt unterstellt Broomfield hier einen Filmtrick, mit welchem Glazer diskreditiert werden sollte: Beide Szenen hätten aus zwei völlig unterschiedlichen Autofahrt-Aufnahmen stammen können. (Vgl. LIFE AND DEATH 0:13:52-0:17:37) Doch auch wenn man sich nicht allein auf den Farbwechsel des Hemdes konzentriert ist die Sequenz auffällig:

Unterlegt ist sie mit der von Glazer gesungenen Cover-Version von Pink Floyds Song *Time*. Der Eindruck der Kontinuität ist durch den Farbwechsel des Hemdes auf der Bildebene schon keineswegs vorhanden – begleitet wird er durch einen markanten Bild-Schnitt (SELLING, 0:40:39), nach welchem auch der Himmel deutlich dunkler als zuvor ist und sich das Auto bereits beim Gefängnis befindet. Broomfield verwischt diesen Zeit- und Raumsprung jedoch auf der akustischen Ebene, indem er im Off-Kommentar angibt, das Lied, das auf der Tonspur zu hören ist, sei von Glazer als Kassette mit auf die Fahrt genommen worden. Als der Bildschnitt erfolgt, geht die Musik jedoch unterbrechungsfrei weiter und offenbart sich damit als nachträglich hinzugefügter Soundtrack, der als *Soundbridge* beide Einstellungen miteinander verbindet. Broomfield kaschiert aber auch diesen ohnehin sehr subtilen Eindruck, indem er die Musik abrupt abbrechen lässt, als Glazer, am Gefängnis angekommen und eine Kassette aus dem Autoradio zieht. Durch das nun plötzliche Verstummen des Soundtracks wirkt es, als sei dieser doch auf der On-Tonspur zu hören gewesen und damit die gesamte Autofahrt eine zusammenhängende Einstellung.

Dass Broomfield dem Vorwurf der Manipulation kaum widerspricht und die Gerichtssequenz sogar in seinen Film LIFE AND DEATH aufnimmt, unterstreicht, dass er recht offensiv mit der medialen Wirklichkeitskonstruktion umgeht.¹²¹² Er macht die unsicher gewordene ‚Medienrealität‘ sogar selbst zum Thema, wenn er Aileen Wuornos etwa interviewt als sie ihre Verteidigung aus Notwehr widerruft (0:25:00), sie dies jedoch abermals widerruft, als sie glaubt, Broomfield filme sie nicht mehr. Sowohl er als auch Wuornos sind sich in dieser Situation bewusst, dass etwas, das vor der Kamera gesagt wird, offensichtlich einen anderen ‚Wahrheitswert‘ besitzt, als etwas, das ohne Anwesenheit der Medien geäußert wird. Broomfield



¹²¹¹ „Am Hinrichtungstag erhält Arlene 33 Prozent von jedem verkauften Taschenbuch.“ (SELLING 0:52:44) Darüber hinaus plante Glazer Broomfield zufolge, die Filmrechte an der Hinrichtung seiner Klientin zu verkaufen. (Vgl. SELLING 0:47:00.)

¹²¹² Als Dokumentarfilmer ist er sich darüber hinaus seiner Subjektivität und Involviertheit in das Sujet bewusst: „The connection between interviewer and interviewee, who have been in contact with one another since before she was sentenced to death, is vital to the film. [...] During the interviews, Broomfield admits that he found it hard to draw the line between professional film-maker and compassionate listener.“ (N. N. 2003b.)

wechselt in seinen beiden Filmen noch mehrfach offensichtliche Manipulationen mit weniger offensichtlichen ab.¹²¹³

Peter Levins Spielfilm *OVERKILL* lässt hingegen jegliche Selbstkritik und -reflexivität außen vor und versucht stattdessen eine detailgetreue Übernahme kriminalhistorischer Fakten in seine Fiktion. Markant ist zunächst, dass sowohl Täter-¹²¹⁴ als auch Ermittler-Figuren die Namen der am Geschehen beteiligten Personen tragen. Die daraus resultierende Indifferenz zwischen Film und außerfilmischer Wirklichkeit überträgt sich auf etliche andere Aspekte von *OVERKILL*. Angefangen bei der Tatwaffe (eine Pistole, Kaliber .22, vgl. *OVERKILL* 0:05:53) über die hinterlassenen Indizien (Täterin verstellt den Autositz, *OVERKILL* 0:19:45 und 0:37:00) bis hin zu Körpermerkmalen (eine von einem Suizid-Versuch stammende Narbe am Bauch¹²¹⁵ in Großaufnahme, vgl. Abb. 4.4.8a) – allesamt in der Sekundärliteratur erwähnte Details, die der Film hier als faktisch inszeniert.

Daneben versucht *OVERKILL* eine Täterätiologie aus bekannten Fragmenten von Aileen Wuornos' Biografie zu rekonstruieren. Hier verlässt der Film seine ansonsten realistische Inszenierung und präsentiert eingefärbte Flashbacks¹²¹⁶ oder Bildeinblendungen (vgl. Abb. 4.4.8b). *OVERKILL* versucht die Taten seiner Filmtäterin als eine Mischung aus Notwehr und Aggression gegenüber Männern zu inszenieren und leitet letztere aus seiner zuvor präsentierten Biografie, vor allem aus einer leidvollen Kindheit her. Daneben stellt er die Serienmörderin keineswegs als ‚Monster‘, sondern als menschlich dar (Aileen kann an keinem Bettler vorbeigehen, ohne ihr wenig Geld mit diesem zu teilen, vgl. *OVERKILL* 0:17:07).

Realität	Fiktion
	
Abb. 4.4.8a: <i>OVERKILL</i> (0:07:02)	Abb. 4.4.8b: <i>OVERKILL</i> (1:31:58)

Markant ist (vor allem im Unterschied zu *MONSTER*), wie *OVERKILL* einerseits die Ermittlungsarbeit der Polizei inszeniert, andererseits, wie er die Figur Tyria Moore zeichnet. Levins

¹²¹³ Broomfield verwendet etwa jene Szene in der Gefängniszelle, kurz bevor er in *THE SELLING OF A SERIAL KILLER* das erste Wuornos-Interview durchführt (*SELLING*, 1:10:07-1:10:37) in seinem zweiten Film noch einmal, bevor er zu einem Interview mit Aileen Wuornos vorgelassen wird. (*LIFE AND DEATH* 0:54:26-0:54:48). Im Gegensatz zu anderen Übernahmen aus dem ersten Film, weist er hier jedoch nicht darauf hin, dass es sich um eine alte Szene handelt, sondern setzt sie zur dramaturgischen Wirkung zwischen seiner Ankunft im Gefängnis und der abermaligen Begegnung mit der Täterin.

¹²¹⁴ „Aileen Wuornos“ (*OVERKILL* 0:11:07) bzw. „Aileen Carol Wuornos“ (*OVERKILL* 0:58:42) und „Ty“ (*OVERKILL* 0:14:27) bzw. „Tyria Moore“ (*OVERKILL* 0:52:25).

¹²¹⁵ Vgl. Fuchs 2002, S. 189.

¹²¹⁶ *OVERKILL* 0:17:03-0:17:20, 0:42:47-0:42:59, 1:01:23-1:01:56, 1:11:36-1:11:46, 1:31:55-1:32:21.

Film konzentriert sich zu einem großen Teil auf die Ermittlungsarbeit der Polizei, inszeniert innerhalb von Polizeibesprechungen Theorien über weibliche Serienmörder, das FBI-Profilung und die BSU. Trotz schleppender Ermittlungen wird die Arbeit der Polizei als erfolgreich gezeichnet und die Ermittler als Helden. Besonders trickreich ist die Verhaftung der Täterin durch verdeckte Ermittler (OVERKILL 1:07:29-1:19:09) und die Art und Weise, wie Tyria Moore zur Kooperation gezwungen wird (s. u.)

Tyria ist in OVERKILL eher emotionales Opfer Aileens als deren Mitwisserin oder gar Anstifterin. Aileen ist der dominante Part der – hier im Gegensatz zu MONSTER nicht als lesbisch dargestellten – Beziehung, scheint Tyria sogar regelrecht auszubeuten: Während diese sich als Reinigungskraft in einem Hotel verdingt, plant Aileen in einem der Hotelzimmer ihre Raubmorde. Die schließliche Kooperation zwischen Tyria und der Polizei wird als Zwang dargestellt: Als sie Aileen nicht im Gefängnis anrufen möchte, um ihr telefonisch ein Geständnis zu entlocken, welches die Ermittler mitschneiden, ‚kümmert‘ sich einer der raubeinigen Polizisten um sie, brüllt sie an und drängt sie zum verräterischen Telefonat. (Vgl. OVERKILL 1:25:16-1:25:52)

Dass die inhaftierte Aileen Wuornos OVERKILL als Provokation und Lügengeschichte empfinden musste, scheint angesichts des Kontrastes zwischen ihren eigenen Inszenierung und denen des Films verständlich. Die wenig ambivalente Darstellung Tyrias, „an innocent Thelma to Wuornos’ homicidal Louise“¹²¹⁷, und die einwandfreie und moralisch integere Arbeit der Ermittler erschien ihr, als sei der Film das Ergebnis der Hollywood-Kooperation von Polizei und Exfreundin:

„I believe she [Tyria, C. B.-D.] is involved with millions of Dollars of book and movies and she doesn’t want my acquittal because, if I get convicted, she gets the money and so does Mr. Horzepa, Munster and a lot of you other detectives and police officers that are involved in this [...]“¹²¹⁸

Des Konfliktes zwischen Mythenproduktion und authentischer Darstellung kriminalhistorischer und biografischer Ereignisse war sich MONSTER-Regisseurin Patty Jenkins von Beginn ihrer Arbeit an bewusst:

„Ich fühlte mich dafür verantwortlich, dass dem Publikum eines klar wird: Aileen Wuornos hat schreckliche Dinge getan und wusste sehr genau, dass sie dafür auch verantwortlich ist. Ich wollte nicht die Geschichte eines glorifizierenden Massenmörders erzählen, sondern eine weitaus größere Wahrheit zutage fördern: Dass diese Person, die sicherlich auch ein Opfer war, unschuldige Menschen tötete und somit die Leben anderer zerstörte. All dies verantwortungsvoll einzufangen und darzustellen, war mir sehr wichtig.“¹²¹⁹

Die „größere Wahrheit“, von der die Regisseurin hier spricht, stellt sich im Film als ein Amalgam mimetischer Rekonstruktion von Orten und Personen mit Interpretationen von Taten aus Selbstzeugnissen der Täterin dar. Jenkins, die die Bedeutsamkeit Wuornos’ traumatischer Kindheit für ihren späteren Lebensweg als Prostituierte und Mörderin betont (vgl. BASED ON A TRUE STORY: THE MAKING OF MONSTER¹²²⁰ 12:30-13:00), lässt ihre Protagonistin in Off-Kommentaren selbst immer wieder einen deutenden Blick zurück auf das eigene Leben wer-

¹²¹⁷ Wolcott 1992, S. 159.

¹²¹⁸ Michael Wuornos zit. n. Wuornos/Berry-Dee 2006, S. 215.

¹²¹⁹ Patty Jenkins zit. n. dem Booklet zur deutschen MONSTER-DVD, S. 8.

¹²²⁰ BASED ON A TRUE STORY: THE MAKING OF MONSTER (USA 2004, Regie: Gabriel London) ist auf der deutschen DVD als Bonus-Material enthalten und wird in diesem Kapitel im Folgenden zitiert als „MAKING OF“.

fen.¹²²¹ Im Interview betont Jenkins, dass diese Off-Kommentare zwar auf Aussagen Wuornos' beruhen, jedoch keine Zitate sind:

„Einige von ihnen [den Briefen, S. H.] waren Kindheitserinnerungen und einfach herzerreißend. Diese hatten einen großen Einfluss auf die Voice-Overs im Film – aufgrund der Art und Weise wie sie über diese grauvollen Dinge mit einer gewissen Distanz reden konnte, so als würde sie eine Geschichte über etwas ganz anderes erzählen.“¹²²²

Die Recherchen zur Täterfigur in MONSTER basieren auf einer der Regisseurin und Drehbuchautorin zur Verfügung gestellten Brief-Korrespondenz Aileen Wuornos' mit einer langjährigen Freundin. Jenkins hatte nach eigener Aussage selbst kurzfristigen Briefkontakt zu Wuornos, zu einem Treffen der beiden kam es jedoch nicht.¹²²³ Dennoch hat das Resultat dieser Recherchen, der Film MONSTER, auf einige Rezensenten derartig authentisch gewirkt, dass sie von einer engen Beziehung zwischen Täterin und Regisseurin ausgegangen sind. Markant ist hier etwa die Position der deutschen Publizistin Alice Schwarzer, die zu MONSTER eine Kritik in der von ihr herausgegebenen Zeitschrift *Emma* veröffentlicht hat. Dort konstatiert sie nicht nur: „Der Fall ist wirklich so passiert“ und wiederholt einmal mehr, Wuornos sei „die erste Serienmörderin in der Geschichte Amerikas“, sondern glaubt darüber hinaus zu wissen: „Auch die Drehbuchautorin Patty Jenkins besucht Aileen in der Todeszelle. [...] Beide, Regisseurin und Hauptdarstellerin, haben Wuornos erlebt und sich auf beklemmende Weise in sie eingefühlt.“¹²²⁴

Schwarzer hat nach eigenen Worten „ganz genau verstanden, worum es geht“¹²²⁵ und sieht in MONSTER einen feministischen Beitrag über den Geschlechterkampf:

„Das ist kein Film, in dem die Voyeure es geil finden, zuzugucken. Das ist ein wuchtiges Epos voller Schmerz, Trauer, Wut und Verzweiflung. Ein Film über Erniedrigung, Gewalt und Sehnsucht. Aber nicht ohne Hoffnung. Da ist trotz aller Demütigungen noch die Kraft, zurück zu schlagen – und das nicht zufällig in dem Moment, in dem die Frau in den männlichen Part des Beschützers schlüpft.“¹²²⁶

Ihre Lektüre, die Fakten und Fiktionen kreativ miteinander verbindet, ist von einem gewissen Willen zur Instrumentalisierung von Film- und kriminalhistorischer Täterin geprägt, den Philip Jenkins bereits vor dem Erscheinen des Films in den USA festgestellt hat. Dort haben sich feministische Gruppen Wuornos als „hero“ erwählt, wie in der feministischen Zeitschrift *Frighten the Horses* nachzulesen ist: „The night I saw Aileen Wuornos ... on ‚Dateline,‘ she became my instant hero ... After hearing her defend her actions, defiantly stating that she only killed men who would have killed her, I wanted to join her fan club ... I consider her a feminist role model“¹²²⁷.

Auch hier ist auffällig, dass es *das mediale Bild der Täterin* ist und nicht etwa die Konfrontation mit *ihr selbst*, das zur Identifikation einlädt. Für Philip Jenkins liegt der Grund einer solchen identifikatorischen Übertragung in einem weiteren medialen Markstein der „New Pa-

¹²²¹ Die Off-Kommentare der Protagonistin sind gleichmäßig in den Film eingestreut: 0:00:23-0:02:35, 0:07:25-0:08:08, 0:38:57-0:41:19, 0:52:15-0:54:02, 1:05:40-1:06:23, 1:17:50-1:18:14, 1:37:51-1:38:20.

¹²²² Patty Jenkins zit. n. dem Booklet zur deutschen MONSTER-DVD, S. 9.

¹²²³ Vgl. Patty Jenkins zit. n. Blackwelder 2003.

¹²²⁴ Schwarzer 2004.

¹²²⁵ Schwarzer 2004.

¹²²⁶ Schwarzer 2004.

¹²²⁷ Cris Guierrez (Herausgeberin von *Frighten the Horses*), zit. n. Jenkins 1994, S. 155.

nic“-Ära begründet: In Ridley Scotts Spielfilm *THELMA & LOUISE* (USA 1991).¹²²⁸ Scotts Film erzählt die Geschichte zweier Frauen, die einen Mann erschossen haben, der eine der beiden zu vergewaltigen versuchte. Das Notwehr-Argument wird von der sie verfolgenden Polizei nicht (an)erkannt, weshalb sich die Heldinnen bald auf der Flucht quer durch die USA befinden. Die Homologien zum Wuornos-Fall (zwei Frauen, Vergewaltigungsopfer, nicht akzeptierte Notwehr-Argumentation) luden Kritiker zu einem Vergleich von *OVERKILL* und *MONSTER* mit *THELMA & LOUISE* ein.¹²²⁹ Die kriminalhistorischen Fakten des Wuornos-Falls fanden also im selben Jahr¹²³⁰, in dem die Täterin verhaftet wurde, einen fiktionalen ‚Spiegel‘ in Ridley Scotts Film – ein weiterer Aspekt in der Verschränkung der Diskurse.

Wenn Patty Jenkins auch betont, *MONSTER* verfolge eine „größere Wahrheit“ als die bloße Wiedergabe einer historischen Begebenheit, weist ihr Film dennoch verblüffende simulative Ästhetiken auf. Als am auffälligsten und von vielen Filmkritiken zentral aspektiert wäre die ‚Verwandlung‘ der Hauptdarstellerin Charlize Theron zu nennen, die mittels Gewichtszunahme, eines falschen Gebisses, Kosmetik und dem Erlernen von Spracheigenheiten, Mimiken und Gestiken der Täterin eine möglichst ‚originalgetreue‘ Wiedergabe derselben erreicht (vgl. Abb. 4.4.8c):



„Nahezu alles, was bislang über *Monster* geredet und geschrieben wurde, dreht sich zunächst einmal um diese Verwandlung“¹²³¹, bemerkt Mathias Heybrock in der Wochenzeitung *Freitag*. Der Grund hierfür mag in den Auszeichnungen des Films liegen: Charlize Theron wurde für ihre Darstellung der Aileen 2004 mit dem „Oscar“ und dem „silbernen Bären“ für die „beste Hauptdarstellerin“ prämiert. Das ehemalige Fotomodell hatte sich für die Dreharbeiten zu *MONSTER* Rob Blackwelder zufolge in ihr genaues Gegenteil verwandelt:

„[...] her extra 30 pounds, her seamless splotchy-skin makeup and prosthetic bad teeth, the 28-year-old looker becomes unrecognizable as an angry, coarse, despairing woman with a bitterly curled lip and a beer-swilling swagger“¹²³²

¹²²⁸ Vgl. Jenkins 1994, S. 153f.

¹²²⁹ Walcott 1992, 159.

¹²³⁰ *THELMA & LOUISE* startete am 24. Mai 1991 in den US-amerikanischen Kinos.

¹²³¹ Heybrock 2004. Eine deutliche Wandlung etwa zu Hosseins Kürten-Verwandlung, die einmal mehr zeigt, wie stark die Filmrezeption sich seither auf die Metaebene verschoben hat.

¹²³² Blackwelder 2003.

Mit wenigen Ausnahmen¹²³³ wird diese Form des *Method Actings*¹²³⁴ von den meisten Kritikern gelobt, was verdeutlicht, dass weder die Übernahme einer (wenn auch ambivalenten) Bösewicht-Figur noch die vorsätzliche Verunstaltung des bisherigen Medien-Bildes ‚makelloser Schönheit‘ noch eine nachhaltige Wirkung auf das Image eines Schauspielers haben. Der Erwartungseffekt und seine Destruktion von Ivor Novello in *THE LODGER* bis hin zu Brad Pitt in *KALIFORNIA* hat mit der Aileen-Darstellung in *MONSTER* nun seinen Höhepunkt und gleichzeitig seine Aufhebung erreicht: „ernste‘ Filme brauchen den Realismus der Unansehnlichkeit der Welt und nicht den falschen, makellosen Schein, dem Hollywood seine Existenz verdankt.“¹²³⁵

Dies und die Tatsache, dass die Protagonistin in *MONSTER* (ebenso wie in *OVERKILL*) den Vornamen der Täterin „Aileen“¹²³⁶ trägt, mögen die Gleichsetzung von Filmfigur und Vorlage noch forciert haben. Hinzu kommt, dass *MONSTER* an etlichen Originalschauplätzen gedreht wurde, „um die Authentizität des Films“¹²³⁷ zu erhöhen, wie im *MAKING OF (MAKING OF 06:28-07:51)* und in Interviews von der Regisseurin betont wird:

„Mein Produktionsdesigner Ed McEvoy und ich haben viel Wert darauf gelegt, dass alles bis ins kleinste Detail stimmt: das Leben, die Bars, die Motels [...]. Ich hatte große Angst, dass *Monster* ein Film werden könnte, in dem an jeder Ecke ein Gemüseladen steht – während im Daytona Beach von 1989 alles voll war mit 7-11 Läden, Tankstellen und Freeways. Es hatte mit einer Idylle nicht das Geringste zu tun.“¹²³⁸

Der Anspruch, eine „größere Wahrheit“ als die naturalistische Wiedergabe von Fakten mit *MONSTER* zu inszenieren, wird durch diese Detailversessenheit konterkariert. Mehr noch scheint die zweigleisig verfahrenende Erzählung vor allem einer Agenda der Regisseurin Rechnung zu tragen, die man als konträr zur Agenda von *OVERKILL* auffassen könnte. Die Film-Aileen wird dadurch, dass die Erzählung auf den Erinnerungen der Täterin Aileen Wuornos basiert¹²³⁹, zugunsten eines melodramatischen Effekts verklärt, wie Schock kritisiert: „Damit die Tragik auch arbeiten kann, schlägt sich Jenkins letztlich moralisch auf die Seite von Wuornos, die uns hier geglättet als Opfer der Gesellschaft erscheint, als Opfer, das schließlich, erst aus Notwehr, dann aber um der Liebe willen selbst zum Täter wird.“¹²⁴⁰

Im Gegensatz dazu wird die Figur der Freundin ihrer ihr in *OVERKILL* zugesprochenen Unschuld entledigt und wird damit Hans Seidel zufolge „als das wirkliche Monster offen-

¹²³³ Flemming Schock bewertet diese „Verwandlung“ als „zwanghaft wirkende Fettmaskerade“ (Schock o. J.) und Diedrich Diedrichsen sieht in ihnen einen „abgerüsteten Naturalismus“ (Diedrichsen 2004).

¹²³⁴ Vgl. Heybrock 2004, welcher (wie auch Schock 2004) auf Robert de Niros Darstellung in Martin Scorseses *RAGING BULL* (USA 1980) eingeht. Hier verkörpert de Niro einen Boxer mithilfe des *Method Actings*, bei dem der Schauspieler nicht einfach die Rolle des Boxers übernimmt, sondern vollständig in der Rolle aufgeht, sich ihr physisch und psychisch so weit annähert, dass eine maximal realistische Darstellung ermöglicht wird.

¹²³⁵ Schock, o. J.

¹²³⁶ Der Nachname Wuornos wird in *MONSTER* (anders als in *OVERKILL*) jedoch nicht benutzt. Das deutet jedoch weniger auf eine Abgrenzung zur kriminalhistorischen Täterin als auf eine Annäherung an diese hin. Auf zwei Schluss tafeln werden ‚beide‘ wieder miteinander identifiziert: „Aileen und Selby sprachen nie wieder miteinander.“ (1:13:28) und „Nach zwölf Jahren in der Todeszelle wurde Aileen Wuornos am 9. Oktober 2002 durch eine Giftspritze in Florida hingerichtet.“ (1:38:55, Hervorhebung durch mich.)

¹²³⁷ Patty Jenkins zit. n. dem Booklet zur deutschen *MONSTER*-DVD, S. 10.

¹²³⁸ Patty Jenkins zit. n. dem Booklet zur deutschen *MONSTER*-DVD, S. 10.

¹²³⁹ „[...] die, ohne je zu erklären von wo aus sie eigentlich spricht, interpretiert, was gerade noch offen war“ (Diedrichsen 2004). Diedrichsen problematisiert hier den akusmatischen Effekt des Off-Kommentars, der – wie Patty Jenkins es betont (s. o.) – auf den Briefen Wuornos’ basiert.

¹²⁴⁰ Schock o. J.

bart“¹²⁴¹. Die Antagonistin, die hier – wohl zum Schutz von Persönlichkeitsrechten – den erfindenen Namen Selby trägt¹²⁴², wird aus dramaturgischen Gründen als selbstsüchtig und illoyal charakterisiert. Sie verlässt Aileen¹²⁴³, nachdem sie zunächst auf deren Kosten gelebt hat und sich durch die polizeilichen Ermittlungen nun bedroht fühlt. Anders als in *OVERKILL* wird die Freundin-Figur – wegen eines Arm-Gipsverbandes – als nicht arbeitend dargestellt. Sie geht, ganz ohne dass irgendeine Form von Zwang gezeigt wird, einen Komplott mit den Ermittlern ein, um Aileen telefonisch zu einem Geständnis zu bringen. Diese bemerkt den Trick und stellt Selby eine Fangfrage nach dem Verbleib des Geldes, das sie ihr gegeben hat (1:34:55-1:35:25), woraus sie schließt, dass das Telefonat abgehört wird.

Das Bild der Selby aus *MONSTER* hat sich trotz der Namensänderung nicht nur auf die Sichtweise der Begleiterin Aileen Wuornos', Tyria Moore, ausgewirkt, es fand sogar eine zeitweilige Verwechslung der fiktiven Figur und der realen Person statt, die selbst der Hauptdarstellerin Charlize Theron unterlaufen ist. Theron spricht in einem Interview über den kriminalhistorischen Hintergrund zum Film von „[h]er relationship with *Selby*“¹²⁴⁴, Interviewer Blackwelder greift dies in seinem Interview mit der Regisseurin Patty Jenkins auf und konstatiert: „*Selby* wasn't a part of making this movie“¹²⁴⁵ und auch Filmkritiker von *MONSTER*, wie etwa Fritz Göttler von der *Süddeutschen Zeitung*, unterliegen dieser Selby-Tyria-Moore-Verwechslung, wobei er ihr gleich noch die im Film vorgeführte Biografie ‚andichtet‘:

„Kaltblütig, hat *Aileen Wuornos* selbst geschrieben, in einem Brief an den Staatsanwalt von Florida – das war im Jahr 2001, über zehn Jahre, nachdem sie angefangen, hatte, Männer umzubringen, die sie am Straßenrand auflasen, für einen Quickie, zehn Jahre, die sie in der Todeszelle in einem Gefängnis in Florida gesessen hatte –, kaltblütig habe sie diese sieben Männer damals erschossen. Mit dieser billigen Straßenprostitution, am Rande der Highways, hatte sie sich das Geld für ihren Lebensunterhalt verschafft – und für den der jungen *Selby*, des Mädels, das die Eltern weggeschickt hatten aus dem gutbürgerlichen Heim in Ohio, weil sie mit den lesbischen Anwandlungen der Tochter nicht zurechtkamen.“¹²⁴⁶

MONSTER steht am Ende einer medialen Adaptionsgeschichte zum Fall Aileen Wuornos und offenbart in seiner Inszenierung wie auch in seiner Rezeption den großen Einfluss der ihm vorangegangenen Mythenbildungen. In ihm werden Deutungsangebote zu Fragen der Fallgeschichte ebenso wie parteiliche Stellungnahmen zu Beteiligten abgegeben. Selbst durch einen abgrenzenden Prätext wie „Based on a True Story“¹²⁴⁷ (0.00:18) vermag der Film es nicht, über seine Beteiligung an dieser Mythenbildung hinwegzutäuschen. Die ihn vollständig überschattende Fall- und Mediengeschichte der Serienmörderin lässt – ähnlich wie der Farbwech-

¹²⁴¹ Seidel 2004, S. 37.

¹²⁴² Vgl. Booklet zur deutschen *MONSTER*-DVD, S. 8.

¹²⁴³ „Wir wussten, dass Aileen Selby nach Hause geschickt hatte [...]. Aber die Briefe erklärten uns, wie es passierte und was genau gesagt wurde“, äußert die Regisseurin (Booklet zur deutschen *Monster*-DVD, S. 10). Dass es sich hierbei um Erinnerungen handelt, die das „wie“ und das „was genau“ zumindest subjektiv gefärbt darstellen, ignoriert Patty Jenkins hier, stellt es in ihrem Film jedoch anders herum dar: Selby verlässt Aileen.

¹²⁴⁴ Charlize Theron zit. n. Blackwelder o. J. (Hervorhebung durch mich.)

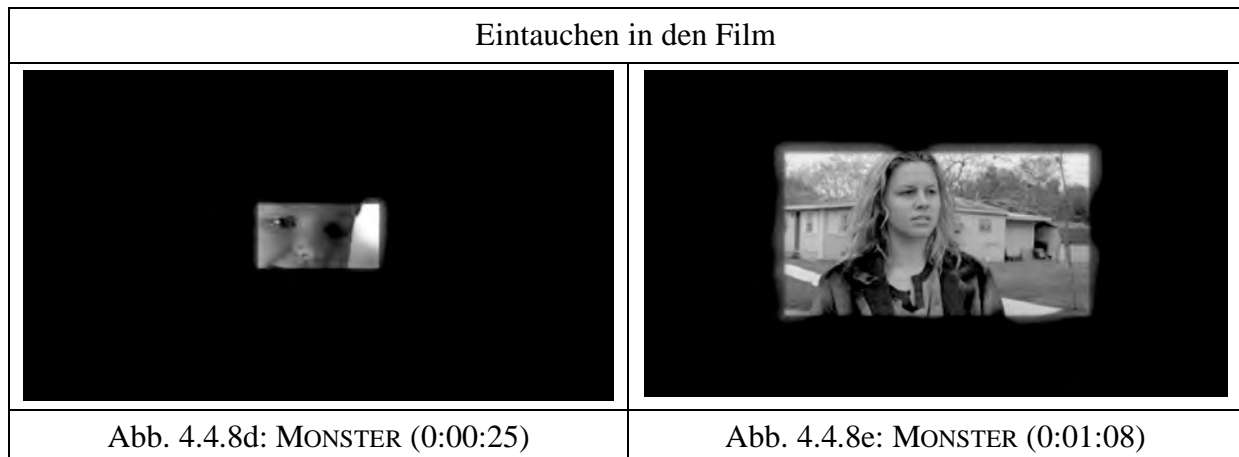
¹²⁴⁵ Blackwelder 2003. (Hervorhebung durch mich.)

¹²⁴⁶ Göttler 2004. (Hervorhebungen durch mich.)

¹²⁴⁷ Man beachte hier den subtilen Unterschied zu *OVERKILL*, an dessen Anfang „based on a true story“ (*OVERKILL* 0:00:20) steht. Die Setzung von Großbuchstaben im *Prätext*, die dem erst viel später folgenden Titel „*MONSTER*“ (0:02:18) vorangeht, wirkt nicht nur syntaktisch wie ein Titel, sondern gleichsam als Überschrift wie ein Versprechen von „Wahrheit“ (Seidel 2004) und „Wirklichkeit“ (Heybrock 2004).

sel des Hemdes in der Broomfield-Dokumentation – über vorrangig filmische Ästhetisierungsstrategien hinwegsehen.

Noch bevor das erste Bild des Films zu sehen ist, spricht die Aileen-Figur aus dem Off: „I always wanted to be in the movies.“ (0:00:24) Daran schließt sich eine Art filmischer Rückschau auf ihr Leben an, beginnend mit einem kleinen, zentrierten Filmkader, der nach und nach – je näher der Bericht der erzählten Gegenwart kommt – größer wird. Der Beginn von *MONSTER* wird so zu einem optischen Eintauchen in den Film und zu einer narrativen wie optischen Annäherung an die Figur (Vgl. Abb. 4.4.8d+e):



Das Bild wächst stetig, bis es das Gesichtsfeld des (Kino)Zuschauers ausfüllt. Die verschwimmenden Grenzen des Bildes (Abb. 4.4.8e) deuten die verwischten Grenzen von Narration und außerfilmischer Wirklichkeit bereits optisch voraus. Trotzdem *MONSTER* mit zahlreichen konventionellen, aber stets „unauffällig“¹²⁴⁸ bleibenden Inszenierungsverfahren des Spielfilms arbeitet – die bereits angesprochenen dramaturgischen Elemente, *Jump-cuts* (0:13:06), *Soundbridges* 0:18:10), *Blendens* (1:38:24), *Zeitraffungen* (die Zeitspanne vom Kennenlernen Selbys bis zum ersten Mord) – beeinflusst sein dokumentarischer Appeal die gesamte Rezeption.

So, wie sich die Eingangssequenz als eine raumtgrenzende Kamerafahrt aus dem Dunkel in die Lebenswirklichkeit der Protagonistin (und damit der ihr zugrunde liegenden Person Aileen Wuornos) lesen lässt, ließe sich auch das Ende des Films verstehen. Die Fiktion ist beendet, der Film blendet zurück ins Weiß¹²⁴⁹ (löst die raumtgrenzende Dunkelheit der Leinwand wieder auf) und zwei Texttafeln stellen den Bezug zwischen Film und Vorlage ein weiteres Mal her: „Aileen und Selby sprachen nie wieder ein Wort miteinander.“ (1:38:28) Und darauf: „Nach zwölf Jahren in der Todeszelle wurde Aileen Wuornos am 9. Oktober 2002 durch eine Giftspritze in Florida hingerichtet.“ (1:38:35) Die erste Tafel scheint noch die Figuren des Films, Aileen und Selby, zu meinen – die zweite Tafel bezieht sich nicht mehr auf den Film, sondern auf die Täterin Aileen Wuornos.

¹²⁴⁸ Volk 2004, S. 29.

¹²⁴⁹ Die Blende ins Weiß könnte hier neben ihrer Wirkung für die Restituierung der Räume auch eine zweifache metaphorische Bedeutung besitzen: Zum einen ist der Gang ins Licht ein Bild für den Gang in den Tod, zum anderen ließe sich daraus durchaus auch ein Bild der Unschuld ablesen.

Kurz vor diesen Schrifttafeln wird die Aileen-Figur abgeführt – bezeichnenderweise in eben jene mehrdeutige Weißblende. Zunächst geht sie auf die Kamera zu, schaut jedoch – wie bei solchen Vorderansicht-Inszenierungen üblich – etwas über diese hinweg (Abb. 4.4.8f). Nach einem Schnitt wendet sie sich der Kamera noch einmal zu und blickt direkt in diese hinein (Abb. 4.4.8g), während die Stimme aus dem Off über Hoffnung sinniert: „Hope ... they gotta tell you something.“ (1:38:19) Der Blick in die Kamera scheint diesen Satz in Richtung des (potenziellen) Zuschauers zu adressieren, holt diesen in den filmischen Diskurs hinein, fordert ihn zur Stellungnahme auf. Der letzte hier zu untersuchende Film, *THE LAST HORROR MOVIE*, wird diese „Transgression“¹²⁵⁰ – ebenfalls zur Provokation einer Stellungnahme – auf die Spitze treiben.



4.4.9 Transgression: *THE LAST HORROR MOVIE* (GB 2004, Julian Richards)

Der letzte hier zu untersuchende Film, *THE LAST HORROR MOVIE*, des britischen Regisseurs Julian Richards, stellt in vielerlei Hinsicht einen bisherigen ästhetischen End- und Höhepunkt im Serienmörderfilm dar. Richards hat seinen Film 2003 mit einem vergleichsweise kleinen Budget von 50.000 Pfund¹²⁵¹ realisiert und die daraus folgende technische Reduktion der Produktionsmittel zu einem Gestaltungsprinzip gemacht. *THE LAST HORROR MOVIE* startete im August 2004 und erhielt bis zum Mai 2005 auf etlichen Festivals Auszeichnungen. Einer ausgeklügelten PR-Kampagne¹²⁵² (am 18. Mai 2003 auf dem Filmfestival in Cannes) könnte es zu verdanken gewesen sein, dass *THE LAST HORROR MOVIE* trotz seiner billigen Machart und seinen extremen Gewaltdarstellungen bald einen Verleiher fand, der das Spiel mit der Authentizität des Films als Vermarktungsidee umzumünzen verstand.



Julian Richards' *THE LAST HORROR MOVIE* greift etliche Motive der Serienmörderfilm-Geschichte wieder auf, zitiert aus vorangegangenen Filmen und führt die Frage nach der Faszination von Gewaltdarstellungen (aus *FUNNY GAMES* und *NATURAL BORN KILLERS*) weiter.

¹²⁵⁰ Genette 1998, S. 167.

¹²⁵¹ Vgl. MacGregor 2004.

¹²⁵² Als der Film auf dem Filmfestival in Cannes gezeigt wurde, beauftragte Richards eine Marketing-Agentur mit der Vorabwerbung für *THE LAST HORROR MOVIE*: „a guerrilla marketing campaign involving thousands of ‚Murder: Police Appeal For Assistance‘ posters which had everybody convinced that a serial killer was at large in the Cote D'Azur. I used my girlfriend's cell phone on the poster and as soon as Kevin Howarth arrived in Cannes we started to receive calls: ‚I have seen him, the killer...outside Hotel Majestic‘. As a result, Last Horror became one of the buzz titles in Cannes with three sold out theatres and spontaneous applause at the end of each show (which is unheard of in a market screening).“ (Julian Richards zit. n. By Night o. J.)

Die ästhetische Vorgehensweise ist dabei gleichermaßen restaurativ wie progressiv: THE LAST HORROR MOVIE versucht den Realismus der Horrorfilme der 1970er Jahre zu restituieren (vgl. Audiokommentar 0:03:10¹²⁵³) und dabei gleichzeitig einen „postmodernen Versuch dar[zustellen,] das Genre zu demontieren.“ (MAKING OF, 0:02:15)

Das Video	Das Video im Video
	
<p>Abb. 4.4.9a: THE LAST HORROR MOVIE (0:02:26)</p>	<p>Abb. 4.4.9b: THE LAST HORROR MOVIE (1:10:13)</p>

Das zentrale Merkmal von THE LAST HORROR MOVIE ist seine „abgrundtiefe Authentizitäts-simulation“¹²⁵⁴. Zu Beginn erscheint der Film in der Optik eines typischen *Slasher*-Films der 1990er Jahre. Nachdem der Vorspann beendet ist, wird die Erzählhandlung in einem Diner in „Grand Rapids, Michigan“ (0:02:13) situiert.¹²⁵⁵ Dort findet ein Überfall eines aus der Psychiatrie entflohenen Mörders auf eine Angestellte statt. Just in dem Moment (0:04:26), als der Mörder sein Opfer erstechen will, bricht die Darstellung ab und der Protagonist des ‚eigentlichen Films‘, der Hochzeitsfilmer und Serienmörder Max (Kevin Howard¹²⁵⁶), erscheint vor der Kamera. Die Optik wechselt hier schlagartig von farbgesättigten Bildern (Abb. 4.4.9a) zu einer farblich abgeschwächten Digital-Video-Darstellung; der Bruch zwischen beiden Ebenen wird markiert durch eine Bildstörung sowie die sichtbare Autofokussierung der Kamera.

Der Protagonist Max erläutert, den Blick in die Kamera gerichtet, dass er den Film, der ebenfalls „The Last Horror Movie“ heißt (Vgl. Abb. 4.4.9b), mit eigenen Videoaufnahmen überspielt hat, weil er den Zuschauer im Folgenden zu einem Experiment einladen möchte. Im weiteren Verlauf wird es noch etliche solcher Direkt-Ansprachen¹²⁵⁷ in die Kamera (vgl. Abb. 4.2.9b) geben. Die Produktionssituation dieses „video diary“¹²⁵⁸ stellt sich so dar, dass

¹²⁵³ Alle Zeitangaben beziehen sich, wenn nicht anders benannt, auf die österreichische *Unrated*-DVD.

¹²⁵⁴ N. N. 2005.

¹²⁵⁵ Diese Verortung ist als Hommage gedacht und ähnelt damit denen in *KALIFORNIA*: Richards wählt hier den Geburtsort des von ihm verehrten Regisseurs Paul Schrader. (Vgl. Audiokommentar 0:02:14.)

¹²⁵⁶ Die Wahl fiel auf Kevin Howarth als Darsteller des Serienmörders, da dieser die perfekte Verkörperung des Jedermann bot: „If there was an atypical reason for identifying somebody as a suspect we chose to avoid it, instead painting Max as a normal, everyday guy-next-door, which I think is much more disturbing. [...] For obvious reason I couldn't use any well known actors“. (Julian Richards zit. n. *By Night* o. J.)



¹²⁵⁷ Insgesamt enthält der Film 16 dieser tagebuchartigen Einschübe, die den Protagonisten (mit wenigen Ausnahmen) an einem Schreibtisch sitzend vor einem Regal mit Videokassetten zeigen. In diesen Szenen scheint die Kamera nicht vom Assistenten geführt, sondern auf ein Stativ montiert zu sein: 0:04:26-0:05:23, 0:09:11-0:09:39, 0:10:57-0:11:53, 0:34:03-0:35:40, 0:44:48-0:45:20 (sowie 0:45:58), 0:46:14-0:46:26, 0:59:33-1:00:29 (in der Küche), 1:00:58-1:01:18, 1:02:40-1:03:20, 1:06:13-1:07:01, 1:08:07-1:08:22, 1:08:44-1:09:08, 1:09:21-1:10:10, 1:10:26-1:10:39, 1:10:49-1:11:03 und 1:11:16-1:12:17.

¹²⁵⁸ Julian Richards zit. n. *By Night* (o. J.)

Max von einem Kameraassistenten (Mark Stevensen¹²⁵⁹) begleitet wird, der ihn dabei filmt, wie er größtenteils unmotivierte Morde begeht.

Von den 14 Morden, die der Film inszeniert¹²⁶⁰ oder im Ergebnis vorführt¹²⁶¹, weist allein einer ein Motiv auf: Max verbrennt einen Mann bei lebendigem Leib (0:44:19-0:46:46), weil dieser ihn (oder seinen Assistenten) zusammengeschlagen hat, nachdem er entdeckte, dass er heimlich gefilmt wurde. (0:43:56-0:44:48, Audiokommentar 0:54:10). Dennoch liefert THE LAST HORROR MOVIE auch für seinen Täter eine psychologisierende Vorgeschichte: Als Max sich während eines Besuches seiner Schwester alte Super-8-Filmaufnahmen seiner Familie ansieht (0:37:28-0:38:37), wird er kurz weinend gezeigt. Nicht erst hier werden die Allusionen an PEEPING TOM überdeutlich: Wie Mark mordet auch Max ‚für die Kamera‘ und erinnert sich durch Film an seine Familie. Die Schwester erläutert später, dass die Eltern der beiden bei einem Unfall ums Leben gekommen sind und Max sich seither immer und immer wieder die alten, idyllischen Familienaufnahmen ansieht (0:38:43-0:38:48).

Der Regisseur Julian Richards betont im Audiokommentar mehrfach, dass der Kameramann von THE LAST HORROR MOVIE und dem Film, der in THE LAST HORROR MOVIE gedreht wird, identisch sind. Diese Konstellation wird durch Spiegel-Szenen (0:13:38-0:14:37, 0:19:20-0:19:36, 0:53:49-0:54:05, Abb. 4.4.9c+d) verifiziert, die – wie in HENRY scheinbar unbeabsichtigt (Vgl. Abb. 4.3.10d) – nicht nur das mediale Setting der Produktion vergegenwärtigen, sondern darüber hinaus durch die *mediale Demedialisierung* einen weiteren Authentizitätsschub leisten: „I did that to kind of reinforce the idea that what you’re watching now is real.“ (Audiokommentar 0:05:20)

Mediale Demedialisierungen	
	
Abb. 4.4.9c: THE LAST HORROR MOVIE (0:19:29)	Abb. 4.4.9d: THE LAST HORROR MOVIE (0:53:57)

Daneben finden sich zahlreiche andere Hinweise auf die Materialität des Films und den filmischen Prozess: Bildrauschen (z. B. 1:12:18), zahlreiche Bildunschärfen durch Autofokussierung (z. B. 0:18:17, vgl. Abb. 4.4.9f), Bildstörungen durch unsauberen Schnitt (0:04:26), stark verwackelte Einstellungen durch Bewegungen der Kamera oder des Stativs (z. B. 0:20:38 oder 1:03:20) und sichtbare Interferenzstreifen eines gefilmten Fernsehbildes (1:07:02, vgl.

¹²⁵⁹ Julian Richards betont (Audiokommentar 0:19:35), dass Schauspieler Stevensen auf der Filmschule ebenfalls Kamera studiert hat.

¹²⁶⁰ 0:04:58-0:05:05 (und 0:17:24-0:17:27), 0:07:16-0:07:28, 0:09:39-0:10:32, 0:17:23, 0:20:03-0:22:07, 0:27:32-0:30:33, 0:35:40-0:37:27, 0:44:19-0:46:14, 0:52:03-0:53:47, 1:07:02-1:07:35.

¹²⁶¹ 0:56:32, 1:09:08-1:09:12, 1:09:13-1:09:20.

Abb. 4.4.9g). Hier soll die bestenfalls semiprofessionelle Machart, „die obszöne[] Privatheit eines Homevideos“¹²⁶² betont und damit der Eindruck von Authentizität gesteigert werden.

Der gesamte Film wurde auf einem *Sony PD-150*-MiniDV-Camcorder gedreht. Um die dennoch gute Qualität des Materials künstlich auf das Aussehen eines Homevideos zu reduzieren, wurde bei der Nachbearbeitung des Materials einiger Aufwand betrieben:

„In post-production we discovered that the camerawork and image quality were too good for a home-spun video diary, so we used After Effects to push the image out of focus when things got too close to the lens, suggesting that the settings had been left on automatic. We also desaturated the colours, concentrated the blacks and ‚filmized‘ the image to give the effect of analog generation loss.“¹²⁶³

Zusätzlich finden sich noch weit subtilere Formen der Authentisierung, wie etwa, dass die Mordszenen scheinbar¹²⁶⁴ mit „no cuts [...] in real time“ (Audiokommentar 27:40) realisiert sind und auf diese Weise das Zusammenfallen von Erzählzeit und erzählter Zeit suggerieren; darüber hinaus bestimmte Kamerapositionen und Winkel, die den Eindruck heimlicher Beobachtung suggerieren (Abb. 4.4.9e+f) und den Zuschauer in die visuelle Komplizenschaft zwingen¹²⁶⁵. Zusätzlich werden Szenen aus anderen Serienmörderfilmen zitiert¹²⁶⁶, Erwartungshaltungen evoziert und gebrochen¹²⁶⁷ und Szenen mit großer Affektwirkung dargestellt.¹²⁶⁸

¹²⁶² Höltgen 2005b, S. 6.

¹²⁶³ Julian Richards zit. n. *By Night* o. J.

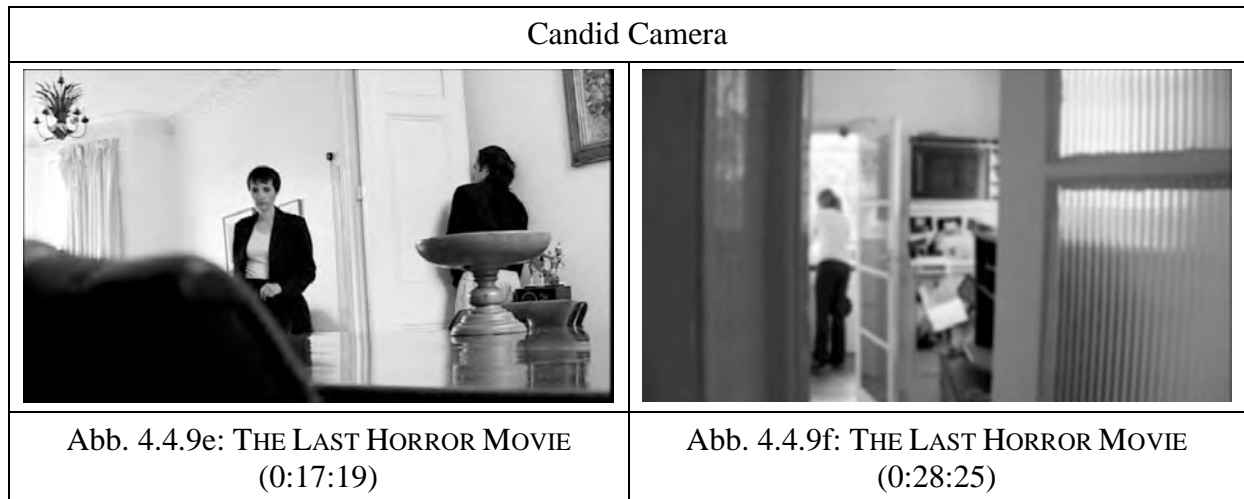
¹²⁶⁴ Auf einen unmerklichen Schnitt weist Richards beim zehnten Mord hin: Das von Max abgebrochene Stuhlbein, mit dem sein Assistent die gefesselte Frau erschlagen soll, wird durch einen Gummi-Dummy ausgetauscht. (Vgl. Audiokommentar 0:52:04.)

¹²⁶⁵ Richards sieht den Assistenten hinter der Kamera als Stellvertreter für das Publikum. (Audiokommentar 0:54:52.)

¹²⁶⁶ Richards plante seinen Film nicht allein als allgemein formulierte Kritik am *Slasher*-Film der 1990er Jahre, sondern referenziert in einzelnen Szenen Werke wie *MANN BEIßT HUND* (vgl. Audiokommentar 0:15:00 und 0:17:20) oder *THE TEXAS CHAINSAW MASSACRE* (0:11:38). Daneben lassen sich Motive aus und Anspielungen auf *FUNNY GAMES* (die Frage der Mittäterschaft des Zuschauers), *COPYCAT* (die Auswahl des Opfers mit der Videokamera im Park, 0:51:14-0:52:03) oder *HENRY – PORTRAIT OF A SERIAL KILLER* (die Ermordung des Komplizen und sein Zerlegen in der Badewanne, 0:56:32 und der Monolog Max' über seinen *Modus Operandi*, 0:22:07-0:22:50) finden. Ob diese intertextuellen Gesten allerdings ironisch oder als Hommagen verstanden werden wollen, bleibt angesichts Max' Polemik über den „art house film“ (1:10:37), der wie ein Homevideo aussehen will, Spekulation.

¹²⁶⁷ Die beiden Sequenzen, in denen Max seinen Neffen von der Schule abholt (0:14:37-0:15:38) und in der er seine Großmutter besucht (0:24:53-0:27:32), werden so inszeniert, als wären die alte Frau und das Kind seine nächsten Opfer. Richards betont, dass er damit einen „red herring“ (Audiokommentar 0:25:00) auslegen und gleichzeitig an *MANN BEIßT HUND* erinnern wollte (Audiokommentar 0:15:00), in welchem diese Szenen bekanntlich keineswegs ein gutes Ende nehmen.

¹²⁶⁸ Beim Doppelmord an dem Ehepaar (0:35:40-0:37:27) haben Richards zufolge bei einigen Festivals 30 Prozent der Zuschauer zu Kinosaal verlassen (Audiokommentar 0:35:45), obwohl (bzw. gerade weil) man die Tötung nicht direkt sieht, sondern nur als Reaktion im Gesicht des jeweiligen Partners. „[S]ometimes it's better not to show“ (Audiokommentar 0:36:10), betont er und erläutert, dass das, was man nicht zeigt, stärker wirkt, als das, was man zeigt. (Audiokommentar 0:38:55) Körperliche Reaktion soll das Festival-Publikum jedoch schon jedes Mal gezeigt haben, wenn Max sich nah vor die Kamera beugt und einige Zuschauer als Reaktion darauf selbst zurückgewichen sind. (Audiokommentar 0:11:14.)



Das Ziel dieser Ästhetiken, der Deckungsgleichheit zwischen Film und Film im Film sowie der permanenten Ansprache in die Kamera ist das Durchbrechen der „vierten Wand“¹²⁶⁹, die von Genette beschriebene Transgression aus dem Filmraum in den Zuschauerraum, um diese Grenze zu thematisieren:

„Personen, die plötzlich einem Gemälde, einem Buch, einem Zeitungsausschnitt, einer Photographie, einem Traum, einer Erinnerung, einem Phantasma usw. entspringen. Alle diese Spiele bezeugen durch die Intensität ihrer Wirkungen die Bedeutung der Grenze, die sie mit allen Mitteln und selbst um den Preis der Unglaubwürdigkeit überschreiten möchten, und *die nichts anderes ist als die Narration (oder die Aufführung des Stücks) selber*; eine bewegliche, aber heilige Grenze zwischen zwei Welten: zwischen der, in der man erzählt, und der, von der erzählt wird.“¹²⁷⁰

Die Mittel, die THE LAST HORROR MOVIE zum Erreichen dieser Überschreitung einsetzt, sind in der Geschichte des Serienmörderfilms bereits verschiedentlich angewandt worden. Derartig geballt waren Verfahren zur Authentisierung jedoch bis zum Erscheinen von Richards Film nur selten zu sehen. THE LAST HORROR MOVIE verfolgt mit dieser Konzentrierung ein Ziel: „blurring the line between fiction and reality“¹²⁷¹. Das geht letztlich so weit, dass der Film-mörder Max den Zuschauer, den er beständig angesprochen hat, nun zu bedrohen beginnt.¹²⁷² Das Konzept der Authentizität wird hier radikalisiert und gleichsam auf seine Ursprungsbedeutung als „Gewalt habend“¹²⁷³ zurückgeführt.

Möglich wird ihm dies durch ein metaleptisches Verfahren der allmählichen Thematisierung des Rezeptionsprozesses innerhalb der Erzählung: Max bringt die aus der Videothek entlei-hene Kassette „The Last Horror Movie“, die nunmehr mit seinem „video diary“ überspielt ist, zurück in die Videothek, postiert sich in deren Nähe mit seiner Kamera und verfolgt Kunden, die sich den Film nach ihm ausgeliehen (Abb. 4.4.9b) haben, nach Hause. Dort beobachtet er sie, wie sie den von ihm gedrehten Film schauen (Abb. 4.4.9g), verschafft sich Zugang zu

¹²⁶⁹ Richards greift das Diderot'sche Konzept wörtlich auf: „[W]hat Last Horror does is break down that fourth wall comfort zone by suggesting that, as a result of watching the film, the audience are truly in danger.“ (Julian Richards zit. n. By Night o. J.)



¹²⁷⁰ Genette 1998, S. 168f.

¹²⁷¹ Julian Richards zit. n. By Night o. J.

¹²⁷² Genette zitiert bei der Definition der Metalepse das Beispiel „eines Mannes, der von einer der Personen des Romans ermordet wird, den er gerade liest: das ist eine umgekehrte (und extreme) Form jener narrativen Figur, die die Klassiker die Metalepse des Autors nannten und die darin besteht, so zu tun, als ‚bewirke der Dichter selbst die Dinge, die er besingt‘.“ (Genette 1998, S. 167.)

¹²⁷³ Vgl. Höltgen 2005c, S. 7.

ihrer Wohnung, bringt sie vor laufender Kamera um (Abb. 4.4.9h) und kopiert diese Morde abermals auf die Videokassette von „The Last Horror Movie“. (1:04:00-1:08:43)

zuschauen	mitmachen
	
<p>Abb. 4.4.9g: THE LAST HORROR MOVIE (1:04:10)</p>	<p>Abb. 4.4.9h: THE LAST HORROR MOVIE (1:07:15)</p>

Gegen Ende des Films suggeriert Max dem Zuschauer von THE LAST HORROR MOVIE, dass dieser nun das nächste Opfer sein könnte:

Max: „How about you? Do you think you’d have something to say? Have you got something to say? Maybe you wanna ask me questions. I’d be happy to try and answer them. Really. You, uhm, probably just wanna report me to the police, right? Well, obviously I can’t let you do that. You understand that, at least. I mean if you’re watching this film, you’ve become very dangerous to me as I have to you. Our fortunes are inextricably tied. Clearly then, we’re going to have to meet. Soon. Very soon, if I time things right. You don’t believe me, do you? You think this is some art house film, that’s meant to look like a home movie. You don’t think this is the only copy of this film. You don’t think I was waiting while you hired it from the video store and(?) that I followed you home. I wonder where you are now. You’re standing by your window? Maybe I’m looking at you right now. Or maybe I’ll get in just by knocking on your door. I’ve done that three times before if you can believe it. People just let you in. It’s quite extraordinary. They all thought it was some kind of reality TV stunt. Then again maybe I’ll have to break in. Maybe I’ve already broken in. [...] Whatever happens: this is going to be your last horror movie. I’ll be seeing you.“ (1:09:23-1:12:18)

Als Bedrohung des extradiegetischen Zuschauers greift dies allerdings ins Leere: Man ist sich stets des medialen Dispositivs bewusst: „The film is designed to have its biggest impact on video“¹²⁷⁴, erklärt Julian Richards. THE LAST HORROR MOVIE ist jedoch nicht als Leih-Videokassette auf dem Markt erschienen, sondern wurde im Kino gespielt und auf DVD veröffentlicht. Darüber hinaus enthält das recht elaboriert hergestellte *Video Diary* einige Szenen, die mit den dargestellten Produktionsbedingungen nur schwer erklärbar sind. So gibt es etwa – zumindest wenn man davon ausgeht, dass nur eine Kamera am ‚Set‘ ist – unmögliche Einstellungen: Die Ermordung des Paares wird nacheinander aus zwei verschiedenen Perspektive dargestellt (0:45:58)¹²⁷⁵ und auch bei den Morden 13 und 14 müssen zwei Kameras beteiligt sein, von denen eine die Tat, die andere den Monitor, auf dem die Projektion der ersten Kamera zu sehen ist, filmt.

¹²⁷⁴ Julian Richards zit. n. By Night o. J.

¹²⁷⁵ Es wäre auch möglich, dass Max in der zweiten Sequenz auf die beiden Leichname einsticht. Dies würde allerdings sein ‚Experiment‘ konterkarieren, weil er ja gerade darauf hinaus will, dass der Zuschauer die Ermordung zu sehen wünscht.

Richards betont, dass der Film so konzipiert ist, als habe Max alle Schnitte im Film selbst arrangiert. Zudem hat er sich bei jeder Entscheidung gefragt, ob es Max wohl (technisch) möglich sei, die Szene so zu realisieren. (Audiokommentar 0:19:47-0:20:00) Das setzt voraus, dass er über ein zumindest semiprofessionelles Schnittsystem verfügt, denn einige Szenen werden mit *Soundbridges* verknüpft (z. B. 0:05:37-0:05:40), andere durch Nachvertonung im Off kommentiert (0:23:49-0:24:10) und schließlich sind die Szenen nicht chronologisch nach ihrer Entstehung, sondern mit Vor- und Rückgriffen aneinander montiert, was dem rein sequenziellen Aufspielen auf die VHS-Kassette widerspricht.

Hier zeigt sich bereits, dass THE LAST HORROR MOVIE offenbar nicht darauf ausgelegt ist, wie ein *Snuff*-Film zu wirken und dass die narrative Metalepse daher wohl auch nur einen *idealen* Zuschauer adressiert, wie Carsten Tritt schreibt. „Der reale Betrachter“, wird sich ihm zufolge jedoch „sicher mit seinem fiktiven Pendant empathisieren“¹²⁷⁶, führt er weiter aus und notiert: „So wird der Zuschauer selbst zum Darsteller einer fiktiven Figur, die den Film schlichtweg weiterlaufen läßt und weiter zuschaut – quasi eine Metaebene endlich auch auf der diesseitigen Welt des Bildschirms.“¹²⁷⁷ Auf dieser Metaebene wird ein Diskurs über Mediengewalt, -wirkung und -verantwortung geführt: Wer ist für das Gezeigte verantwortlich – der Mörder, der Film oder der Zuschauer?

Max: „The question is: were you at all curious to see what was happening? I mean I know you don't approve and I'm not saying that you do. But are you absolutely sure, without a shadow of a doubt, you weren't craning a little to see? Huh? Not even the teensiest bit?“ (zeigt Mordszene) „Now did you want to see that or not? And if not, then why are you still watching?“ (0:36:41-0:37:27)

Wie FUNNY GAMES scheint THE LAST HORROR MOVIE ein ‚Experimentalfilm‘ zu sein, der die Bedingungen seiner Möglichkeit reflektiert und daraus medienethische Aporien¹²⁷⁸ formuliert. Anders als FUNNY GAMES experimentiert Richards' Film jedoch nicht mit dem *extradiegetischen* Zuschauer, sondern mit dem *idealen*, den er als – wenn auch nicht gerade gleichberechtigten – Dialog-Partner in den Film zitiert. Bevor Max den Videokassetten-Leiher Neil ermordet, führt er folgendes Gespräch mit ihm:

Max (zu Neil): „Why, exactly, did you watch that film to the end?“

Neil: „What?“

Max: „Do you think it was real?“

Neil: „I don't know.“

Max: „You thought it was a joke?“

Neil: „Yeah.“

Max: „Supposing it wasn't a joke. Did you think there's something wrong with you having watched that film to the end?“

Neil: schüttelt Kopf.

Max: „Obviously there'd be something wrong with me for having it made if that makes it any easier. OK. Let me clarify things. It was real. All of it. All of those people were really being killed. So

¹²⁷⁶ Tritt 2006, S. 78.

¹²⁷⁷ Tritt 2006, S. 78.

¹²⁷⁸ *Max*: „Before you condemn me you ought to be able to answer one question: How much is a single human life really worth compared to doing something that hasn't done before? Everything? Well, let's put it this way: if you sold your TV and gave the money to some aid organization, some child in Africa would live a little longer, wouldn't they? But you're not going to sell your TV, are you? So human life isn't quite worth everything, is it? I mean it's not worth as much as your TV, for example. Now, would you have sold your TV to save that woman's life, given the option? Well, if you think 'yes', then why not for the african child? And if you think 'no', then what are you giving me a hard time for?“ (0:30:58-0:32:01)

there's definitely something wrong with me. What I want you to tell me whether there's something wrong with you.“ (1:05:17-1:06:14)

Das Interview schlägt, wie schon das vorangegangene mit der Frau, die Max ersticht (0:27:32-0:30:33), fehl, weil es die Todesangst dem Interviewten unmöglich macht, auf Max' Fragen zu antworten. Auf die These übertragen, nach welcher der ideelle Zuschauer zu einer Figur in der Diegese des Films wird, ließe sich die Affektwirkung des Medialen als Grund für die ‚Überwältigung‘ des Zuschauers und dessen Sprachlosigkeit sehen. Der Betrachter des Films ist durch die Gewalt zum Betrachten gebannt.

Die Frage der Wirkung dieser Gewalt im Film, die hier anklingt, offenbart im Verbund mit den authentisierenden Ästhetiken und den Strategien der Transgression, dass THE LAST HORROR MOVIE ein äußerst reflektierter Beitrag ist. Gerade dieses Maß an intellektueller Distanziertheit im Verbund mit der dokumentarischen Inszenierung ist der Grund, warum der Film in Deutschland nur in einer stark gekürzten Version erschienen ist.¹²⁷⁹ Für die Kürzungen ‚indirekt‘ verantwortlich ist die *Freiwillige Selbstkontrolle der Filmwirtschaft* (FSK).¹²⁸⁰

Wie bereits bei vorangegangenen Debatten und Freigaben bzw. Verboten von Serienmörderfilmen, weist auch das Freigabeverfahren zu THE LAST HORROR MOVIE einige bemerkenswerte Aspekte auf. Insgesamt drei Mal wurde der Film der FSK vorgelegt. Zunächst war beantragt, THE LAST HORROR MOVIE in der ungekürzten Fassung eine Freigabe „ab 16 Jahren“ zu geben. Dieser Antrag wurde am 16.06.2005 abgelehnt und dem Film „Jugendgefährdung“ und die Potenz zu „sozialethischer Desorientierung“ attestiert. THE LAST HORROR MOVIE erhielt weder eine Freigabe „ab 16 Jahren“ noch überhaupt eine Freigabe. Der dem Antragsteller (*Legend Films Entertainment*) nach der Prüfung zugestellte „Jugendentscheid“ weist bereits in der Inhaltsangabe etliche grobe Falschbeobachtungen zum Film auf (im Text kursiv gekennzeichnet):

„Inhalt:

Horrorfilmemacher Max Perry spricht uns Zuschauer an und kündigt an, er könne Horrorfilme nach genau unserem Geschmack drehen. Seine neue Idee ist es Horrorfilme aus der Videothek auszuleihen und sie vor der Rückgabe mit seinem eigenen Material zu bespielen. Originalton: ‚Ich erledige 8 bis 10 Menschen pro Woche, im ersten Jahr waren es wohl an die 20.‘ Zum Beweis werden wir Zeuge der ersten 2 Morde – mitgefilmt mit einer Handkamera. Es kommt kein Zweifel auf – hier soll ein Dokumentarfilm gedreht werden. Der Zuschauer wird immer direkt angesprochen: ‚Na, das wollten Sie doch sehen‘ oder ‚Halten Sie das noch aus – können Sie noch?‘

¹²⁷⁹ Die drei erhältlichen deutschsprachigen Fassungen sind am 02.08.2005 (Verleihversion), 31.01.2005 (Kaufversion) und 15.11.2005 (ungekürzte Version für Österreich) auf DVD erschienen.

¹²⁸⁰ Die FSK stellt eine nicht-staatliche, von der Spitzenorganisation der Filmwirtschaft (SPIO) getragene Einrichtung dar, die in Deutschland seit 1949 Filme mit einer Alterskennzeichnung versieht. Die entscheidenden Gremien in der FSK setzen sich aus ehrenamtlichen Prüfern, Kirchenvertretern, Vertretern der Landesjugendbehörden und der Filmwirtschaft zusammen. Die Prüfung eines Films durch die FSK ist zwar nicht verbindlich – nicht geprüfte Filme dürfen laut Jugendschutzgesetz Jugendlichen jedoch nicht zugänglich gemacht werden. Die kostenpflichtige Prüfung geschieht auf Antrag des Filmverleihers, der für seinen Film eine bestimmte Freigabe („ohne Altersbeschränkung“, „ab 6 Jahren“, „ab 12 Jahren“, „ab 16 Jahren“, „keine Jugendfreigabe“) beantragt. Wird ihm diese verwehrt, kann er entweder die nächst höhere Freigabe erneut beantragen oder – auf der Basis des von der FSK erstellten „Jugendentscheides“ – Kürzungen an seinem Film vornehmen, um die gewünschte Altersfreigabe nach erneuter Vorlage bei der FSK doch noch zu erzielen. Die FSK kürzt zwar weder selbst Filme, noch liefert sie dezidierte Vorschriften zur Kürzung. Auf Grund der ökonomischen Notwendigkeit einer Freigabe-Kennzeichnung sieht sich der Verleiher jedoch häufig zur Selbstzensur genötigt. In einigen Fällen verweigert die FSK zudem das Siegel „ohne Jugendfreigabe“, was dazu führen kann, dass ein Film indiziert oder sogar beschlagnahmt werden kann, wird er nicht „freiwillig“ gekürzt. Bei THE LAST HORROR MOVIE liegt genau dieser Fall vor.

Als passende Aufnahmen sehen wir, wie Max brutal *eine Frau auf der Herrentoilette* und *einen Taxifahrer* mit mehreren Hammerschlägen auf die Schädeldecke tötet. Nachdem wir in mehreren Zwischenschnitten erfahren, dass Max eigentlich ein ganz normaler Hochzeitsfilmer ist, geht das Morden gleich weiter.

Ein Mann und eine Frau sitzen sich gefesselt und mit zugeklebtem Mund gegenüber und *Max schlägt abwechselnd mit einer Holzlatte auf ihre Schädel. Dann gibt er dem Kameramann wieder Regieanweisungen, wie er die Szene wirkungsvoller ins Bild setzen muss.* Wiederum spricht er danach den Zuschauer an: ‚Das wollten Sie doch sehen.‘

Ohne Übergang erwähnt er ganz nebenbei die Hilfsbedürftigkeit von afrikanischen Kindern.

Eine Frau wird zu Hause in der Küche überrascht. Von mehreren Messerstichen getroffen sackt sie am Boden zusammen. Jedoch lebt sie noch, so dass Max die Gelegenheit nutzt, *das Opfer für den Zuschauer zu interviewen* und den Kameramann anschreit, *nicht auf die Wunde zu halten, sondern das gequälte Gesicht zu zeigen.*

Einen weiteren Mann, der gefesselt auf einem Stuhl sitzt, übergießt er mit Benzin. Mit dem gezündeten *Feuerzeug* steht er *vor der Kamera und spricht den Zuschauer* an: ‚Wollen Sie das sehen, sind Sie bereit?‘ Der Mann verbrennt lebendigen Leibes.

Ausführlich gibt Max dann vor der Kamera Anweisungen, wie man mit Hilfe eines Strickes und eines Plastikbeutels jemanden erstickt.

Doch nun soll auch sein Kameramann einen Mord durchführen. Als der versagt, wird er von Max ermordet und zu einem ‚tollen‘ Essen verarbeitet. *Wir erfahren wie man Menschenfleisch zubereiten muss, wenn es ganz zart sein soll.*¹²⁸¹

Zu den ‚üblichen‘ Falschbeobachtungen (vgl. Kap. 4.3.3 und Kap. 4.3.8) gesellen sich im Jugendscheid der FSK Dinge, die eine qualitativ wesentlich größere Konstruiertheit offenbaren: Szenen, die der Film ausschließlich in Andeutungen belässt (es scheint z. B. lediglich so, als verarbeite Max seinen ehemaligen Kameramann zu einem Menü), werden als (wieder)gegebene Tatsache diskutiert. Zu solchen mental konstruierten Tatsachen gehören auch die vermeintlichen Anleitungen des Täters („wie man Menschenfleisch zubereitet“, „wie man mithilfe eines Strickes und eines Plastikbeutels jemanden erstickt“) sowie ein über die im Film dargestellte zynische Haltung des Täters weit hinausgehende Menschenverachtung: „das gequälte Gesicht zu zeigen“ oder die Diskussion über „die Hilfsbedürftigkeit von afrikanischen Kindern“, die sich „übergangslos“ an einen Mord anschließen.

In der Inhaltsangabe des Films offenbart sich die starke Wirkung der authentisierenden Strategien des Films: Für die Prüfer wirkt der Film realer und bedrohlicher als er tatsächlich ist. Daher fällt auch die Beurteilung der FSK wie folgt aus (Kursivierungen heben abermals Fehlbeobachtungen hervor):

Beurteilung:

Der Ausschuss vertrat die Auffassung, dass der Film durch seine wirklichkeitsnahe Machart (Reportagecharakter) und die detaillierte Darstellung der vielen Morde eine stark emotionalisierende Wirkung auf den Zuschauer hat. Man hat kaum die Möglichkeit, eine Distanz zum Geschehen aufzubauen. Der Film wirkt nach Meinung der Ausschussmitglieder gerade in der Kombination der dargestellten Gewalt mit den Kommentaren (aus dem ‚Off‘ oder direkt in die Kamera gesprochen) sehr zynisch.

Kommentar: ‚Ihr wollt das doch sehen!‘ Die Gewaltdarstellungen sind selbstzweckhaft inszeniert. *Zu keinem Mord gibt es eine Erklärung oder nur den Versuch einer Hintergrundgeschichte.* Es wird *nur die Perspektive des Mörders* gezeigt und die ist so ausführlich in den Mordszenen dargestellt, dass eine distanzierte Betrachtung für den Zuschauer unmöglich wird. Auch konnten einige Ausschussmitglieder die mögliche Gefahr von Nachahmungseffekten nicht ausschließen (‚Plastikbeutel über dem Kopf mit einem Strick um den Hals – bis das Opfer tot ist‘). Dem Zuschauer wird durch persönliche Ansprache des Hauptdarstellers suggeriert, in allen Menschen stecke etwas von einem Massenmörder – manche wollten es nur nicht wahrhaben (‚Sie wollen es doch sehen, seien Sie ehrlich!‘) Bei

¹²⁸¹ Arbeitsausschuss Freiwillige Selbstkontrolle der Filmwirtschaft 2005a, S. 1f. Hervorhebungen durch mich.

einem herkömmlichen Horrorfilm kann eine Distanz vom Zuschauer geschaffen werden, dieser Film entwickelt jedoch eine Sogwirkung, da der Bezug zur Realität inszenatorisch zu stark ist. Der Ausschuss kam zu dem Ergebnis, dass der Film jugendgefährdend ist. Die Mordszenen sind detailliert und selbstzweckhaft inszeniert. Sie sind in hohem Maße verrohend und wirken aufgrund ihrer gewollten Realitätsnähe sozialetisch desorientierend.“¹²⁸²

Die Begründung zieht also vor allem die Authentizität des Gezeigten zur Rechtfertigung der versagten Jugendfreigabe heran. In Aussagen wie „wirklichkeitsnahe Machart (Reportagecharakter)“, „Distanz zum Geschehen“, „persönliche Ansprache“, „Sogwirkung“ oder „Realitätsnähe“ findet sich genau jene Wirkung der authentisierenden Ästhetiken des Films wieder. Nicht berücksichtigt oder sogar falsch wiedergegeben werden hingegen die selbstreflexiven Thematisierungen des Films. So erkennt die FSK keine Motivationen hinter den Morden, nennt sie „selbstzweckhaft inszeniert“ (und ignoriert sowohl den einen direkt motivierten Mord als auch die angeschnittene Ätiologie des Täters) und verdreht sogar das Bedrohungsszenario, wenn aus dem Film destilliert wird, „in allen Menschen stecken etwas von einem Massenmörder“, obwohl der Film doch eher darauf hinausläuft, dass in allen Menschen (die ihn sehen) etwas von einem Serienmordopfer stecken könnte.

Die Behauptung universell potenzieller Täterschaft, die im Prinzip nur das *Jedermann*-Motiv, für das der Täter ja selbst steht, wiederholt, wird im FSK-Entscheid an dessen Frage gekoppelt: „Now, did you want to see that or not?“ (0:37:20) Implizit wird der moralische Diskurs des Films, bei dem es um die Frage nach der Schuld den Zuschauers/Zuschauens geht, sogar erkannt. Das harte Urteil der FSK zeigt jedoch, dass diese Schuld nicht angenommen werden kann, dass der Skandal, der sich hinter diesem Diskurs von *THE LAST HORROR MOVIE* verbirgt, eine Tabugrenze überschreitet, das in den Kulturwissenschaften seit der von Lacan postulierten Trennung von Blick und Auge diskutiert wird. Die mediale Membran, hinter der sich der Blickende bis dato stets verbergen konnte, zerreißt Richards Film. Der Gehilfe Max' betont dies sogar, wenn er als Grund für seine Handlungs-, das heißt Mordunfähigkeit angibt, dass es etwas anderes gewesen wäre, einen Mord zu filmen als einen zu begehen: „It wasn't real.“ (0:53:23) Andernorts habe ich diese Thematisierung von Fiktionalität und Faktizität im Film als Lektüeranleitung interpretiert:

„,Wenn ich hier wider besseren Wissens glaube, dass das Fiktionale Realität ist, bin ich dann vielleicht zu unkritisch mit dem, was mir die Medien vorsetzen?‘ Diese [...] Frage ist das überoffensichtliche Thema von *THE LAST HORROR MOVIE*, das den Zuschauer in den Dialog mit dem Kunstwerk treten lässt. Wenn der Filmmörder uns während des Films wiederholt anstachelt mit: ‚Das wollen Sie doch sehen!‘, dann können und müssen wir das auch als eine Frage verstehen, die nach dem Film nachwirken soll. Reagieren die Medien vielleicht auf das, was wir angeblich ‚sehen wollen‘? Werden uns die Grausamkeiten, die wir täglich in den Nachrichten und echten Dokumentationen zu sehen bekommen, vielleicht nur deshalb aufgetischt, weil wir nicht wegsehen können oder wollen? Oder ist es vielleicht anders herum: Hat man unseren Blick schon so sehr konditioniert, dass man die Dinge nur auf eine bestimmte Art und Weise zeigen muss, um uns am Wegsehen zu hindern?‘¹²⁸³

Die Transgression der Grenze betont die FSK im möglichen Nachahmen von Handlungen aus dem Film.¹²⁸⁴ Interessanterweise nimmt *THE LAST HORROR MOVIE* diese Lesart im Spiel mit Inszenierung und Realität¹²⁸⁵ bereits vorweg und kontert sie mit einem Gegenargument:

¹²⁸² Arbeitsausschuss Freiwillige Selbstkontrolle der Filmwirtschaft 2005a, S. 2. Hervorhebungen durch mich.

¹²⁸³ Höltgen 2005c, S. 5.

¹²⁸⁴ Die FSK ist dabei nicht die einzige Organisation geblieben, die den Nachahmungseffekt bei *THE LAST HORROR MOVIE* anführt. Der britische Verleih *Tartan* hat die DVD des Films im Frühjahr 2007 von Markt genommen, als ihm zugetragen

Max: „Or maybe you think it isn't my fault? Maybe I watched too many violent films when I was a child? That one always makes me laugh. As if there weren't people like me before films were even invented. And what about everybody who saw ‚The Texas Chainsaw Massacre‘ and didn't go out and buy meat hooks? No, take it from someone who knows: It ain't the movies.“ (0:11:25-0:11:50)

Der Film(täter) bezieht an dieser Stelle gegen das häufig geäußerte Argument einer verrohenden Wirkung von Gewaltdarstellungen Position: Gewalt hat es auch schon gegeben, bevor es Filme gab, die diese abbilden. Dass Serienmörder Max sich hier als Kenner der Serienmörderfilm-Geschichte und der Diskurse über die vermeintliche Wirkung derselben ausweist, ist nicht nur als Beitrag des Films zu genau diesem Diskurs zu werten, sondern ebenfalls ein Kriterium für Authentizität. *THE LAST HORROR MOVIE* ist ein Film, der auch von der Filmgeschichte und ihren Disputen handelt.

Am 09. August 2005 legte Legend Films Entertainment den Film in einer um 17 Minuten gekürzten 59-Minuten-Fassung der FSK erneut für eine Freigabe „ab 16 Jahren“ vor. Diesem Antrag wurde zwar auch nicht entsprochen, der Film erhielt nun jedoch „keine Jugendfreigabe“. Der Jugendentscheid dazu enthält noch dieselben Falschbeobachtungen, wie der zum ersten Antrag (die Inhaltsangabe stellt eine wortgenaue Kopie der ersten dar)¹²⁸⁶, die Beurteilung fällt jedoch nun anders aus:

„Der Film ist dominiert von der Lust am Töten. Er hat durch die Verwendung einer Handkamera dokumentarische Züge und wirkt dadurch besonders authentisch und realitätsnah. Diese Technik erinnert an DOGMA-Produktionen.“¹²⁸⁷

Es fällt auf, dass nun auf dezidiert künstlerische Aspekte des Films eingegangen wird, der Film sogar in eine filmhistorische Tradition verortet wird. Beinahe wirkt es so, als habe die Entfernung der expliziten und impliziten Gewaltdarstellungen die Affektreaktion der Prüfer so minimiert, dass ein intellektueller Zugang zum Film möglich wurde. Das Gutachten minimiert seine Beobachtung einer „stark emotionalisierenden Wirkung auf den Zuschauer“¹²⁸⁸ nun zu einem „Dialog des Protagonisten mit dem Zuschauer“¹²⁸⁹, der freilich auf Grund des Filmsujets immer noch Gefahrenpotenzial birgt:

„Durch die Kommunikation mit den Zuschauern werden diese in die Handlung einbezogen, was desorientierend wirken kann. [...] Eine Distanz zum Geschehen ist kaum möglich, sondern die realistische Perspektive des Serienkillers wird durchgehend aufrechterhalten.“¹²⁹⁰

Auf Grund der Tatsache, dass der Film in den Augen der Prüfer „Allmächtsphantasien [bedient]“ und ein „Menschenbild bis hin zum Kannibalismus“ zeichnet, gelangen die Prüfer zu folgender Ansicht: „Der Täter hat für Jugendliche durchaus attraktive Züge, und dies lädt zur

wurde, der Film habe einen Jugendlichen dazu verführt, zwei seiner Freunde zu ermorden. (Vgl. Barlow 2007). In der Folge des Falles berichteten auch einige Zeitungen davon, dass sich der Täter den Film mehrfach angesehen habe (Payne 2007, N. N. 2007), wenngleich die Cannabis-Sucht des Täters als der hauptsächliche Grund für die Tat angenommen wird.

¹²⁸⁵ Vgl. Höltgen 2005c, S. 3f.

¹²⁸⁶ Vgl. Arbeitsausschuss Freiwillige Selbstkontrolle der Filmwirtschaft 2005b, S. 1f.

¹²⁸⁷ Arbeitsausschuss Freiwillige Selbstkontrolle der Filmwirtschaft 2005b, S. 2.

¹²⁸⁸ Arbeitsausschuss Freiwillige Selbstkontrolle der Filmwirtschaft 2005a, S. 2.

¹²⁸⁹ Arbeitsausschuss Freiwillige Selbstkontrolle der Filmwirtschaft 2005b, S. 2.

¹²⁹⁰ Arbeitsausschuss Freiwillige Selbstkontrolle der Filmwirtschaft 2005b, S. 2.

Identifikation ein, was eine Freigabe für Jugendliche problematisch erscheinen lässt.“¹²⁹¹ THE LAST HORROR MOVIE erhält damit das Siegel „keine Jugendfreigabe“.¹²⁹²

Entgegen der üblichen Praxis, den gekürzten Film in Deutschland mit der von der FSK erteilten Freigabe zu veröffentlichen und eine ungekürzte Fassung über das deutschsprachige Ausland anzubieten, hat sich *Legend Films Entertainment* entschlossen, den Film ein drittes Mal der FSK zur Prüfung vorzulegen. Da sich die starke Kürzung des Films bereits im Vorfeld unter den potenziellen Käufern herumgesprochen hatte (siehe weiter unten), ist der Distributor in die Offensive gegangen und hat die Kürzungen in einem hierfür bislang einmalig angewandten Verfahren ‚markiert‘. Die 59-Minuten-Version ‚enthält zusätzlich zum Hauptfilm eine überarbeitete Langfassung‘ (Klappentext):

„Die überarbeitete Langfassung von THE LAST HORROR MOVIE bietet Ihnen die Möglichkeit nachzuvollziehen, an welchen Stellen im Film Szenen entfernt werden mussten. Diese sind in Bild und/oder Ton bearbeitet. Hiermit wird Ihnen die Möglichkeit gegeben, THE LAST HORROR MOVIE in seiner vollen Länge von 76 Minuten zu sehen“¹²⁹³.

„Ton entfernt“ ¹²⁹⁴	„Szene entfernt“ ¹²⁹⁵
	
<p>Abb. 4.4.9i: THE LAST HORROR MOVIE (0:06:43) – deutsche „kJ“-Fassung</p>	<p>Abb. 4.4.9j: THE LAST HORROR MOVIE (0:10:47) – deutsche „kJ“-Fassung</p>

Auch diese Version wurde der FSK zur Begutachtung vorgelegt und am 07. September 2005 mit der Kennzeichnung „keine Jugendfreigabe“ versehen. Der Jugendentscheid liefert nun eine um die fehlenden Szenen entledigte Inhaltsangabe, die jedoch die Sichtungsfehler der vorangegangenen immer noch enthält. Aufschlussreich ist nun jedoch die Diskussion der Edition:

„Die Vorführung dieses durch Tonausschlüssen und Bildrauschen immer wieder unterbrochenen Films (bis zu einer Dauer von fast 2 Minuten) bereitete dem Ausschuss in der Bewertung einige Prob-

¹²⁹¹ Arbeitsausschuss Freiwillige Selbstkontrolle der Filmwirtschaft 2005b, S. 2.

¹²⁹² Es handelt sich bei dieser Fassung um die Kaufversion des Films. Die Leihversion hatte gar keine FSK-Freigabe bekommen, sondern wurde erst nach der Kürzung von ‚nur‘ neun Minuten von der *Juristenkommission der Spitzenorganisation der deutschen Filmwirtschaft* (SPIO/JK) als „strafrechtlich unbedenklich“ klassifiziert. Diese juristische Klassifizierung ist bei nicht von der FSK freigegebenen Filmen notwendig, damit dem Distributor im Falle einer Beschlagnahme des Films wegen Verstoßes gegen das Strafgesetz (§ 131 StGB „Gewaltverherrlichung“ bzw. § 184 StGB „harte Pornografie“) keine Fahrlässigkeit unterstellt werden kann. Die so genannte JK-Fassung des Films wurde überdies im November 2006 von der *Bundesprüfstelle für jugendgefährdende Medien* (BpJM) auf Grund „schwerer Jugendgefährdung“ indiziert.

¹²⁹³ Booklet der „kJ“-Fassung, S. 8.

¹²⁹⁴ Insgesamt fehlen elf Ton-Stellen in der „kJ“-Fassung: 0:06:34-0:06:48, 0:07:29-0:07:47, 0:09:11-0:10:29, 0:24:18-0:24:28, 0:30:56-0:31:15, 0:34:51-0:35:40, 0:46:14-0:46:26, 0:49:45-0:49:53, 0:50:46-0:50:59, 0:57:59-0:58:08 und 0:59:33-1:00:29.

¹²⁹⁵ Insgesamt wurden neun Bild-Stellen aus dem Film entfernt: 0:10:29-0:10:52, 0:17:10-0:10:27, 0:20:30-0:20:59, 0:28:48-0:30:47, 0:35:40-0:37:27, 0:45:55-0:46:14, 0:52:02-0:53:48, 1:07:01-1:07:35 sowie 1:07:56-1:08:06.

leme. Für die Ausschussmitglieder trat nicht die eventuell erwartete Wirkung von gezielten Schnitten ein. Vielmehr regte das Bildrauschen die Zuschauer dazu an, das vorher Angedeutete oder auch Beschriebene weiterzudenken: Durch das Bildrauschen wird klar, dass die Handlungen wirklich passieren werden.“¹²⁹⁶

Die „eventuell erwartete Wirkung“ der Schnitte ist das Ausbleiben des Affektes, der nun quasi durch die Hintertür verstärkt eintritt: Der Zuschauer sieht sich gezwungen zu imaginieren, was geschieht, weil er weiß, dass etwas geschieht, was er nicht sehen kann/darf. Die naiv-realistische Position, dass das, was ‚man nicht sieht‘ nicht ‚wirklich passiert‘, verdeutlicht die Problematik solcher Filmkürzungen bereits: Die Gewalt wird dadurch, dass sie nicht mehr sichtbar ist, als nicht mehr existent betrachtet. THE LAST HORROR MOVIE soll – das scheint das in den Aussagen der FSK implizierte Unterfangen – kein Serienmörderfilm mehr sein. Dass in dieser Fassung darauf hingewiesen wird, dass er doch einer ist, die Morde nun jedoch ‚im Verborgenen‘ stattfinden, steigert das Unbehagen jedoch, denn es „verführt [...] die Zuschauer zum Weitersehen des Films und zum Ausmalen der nicht gezeigten Bilder. [...] Auch wenn die Tötungen nur kurz dargestellt und durch das Bildrauschen beendet werden, sind sie vorhanden.“¹²⁹⁷ Die gewünschte Wirkung der Zensur wird damit unterlaufen und schlägt in ihr Gegenteil um.

In einer derart ‚entborgenen Verbergung‘ offenbart THE LAST HORROR MOVIE jedoch nicht nur die Problematik der Gewalt(nicht)darstellung, sondern entlarvt die Zensur auch als latenten Co-Autor eines Films: „Auf der Bildebene sind einige vollkommen aus der Handlung losgelöste Morde zu sehen“¹²⁹⁸, konstatiert der Jugendentscheid. Diese Loslösung ist nicht zuletzt das Resultat der Neu-Montage des Films durch die (Selbst)Zensur. So äußert die FSK angesichts der Untertitelung der entfernten Szenen¹²⁹⁹:

„Der Ausschuss hat Bedenken, dass der vorgelegte Film aufgrund der Zeitgleichheit [mit, S. H.] der ersten Fassung schnell verwechselt werden kann. Außerdem weist er daraufhin [sic], dass eventuell noch vorzunehmende Untertitelungen des Bildrauschens erneut vorgelegt werden müssen, da sie den Film verändern können.“¹³⁰⁰

Die FSK sieht es also als kritisch an, dass ein gekürzter Film nicht als solcher zu erkennen ist und für einen ungekürzten Film gehalten wird. Andererseits wird die Offenlegung der Kürzung in der dritten Fassung von THE LAST HORROR MOVIE ebenfalls kritisiert, weil sie darauf hinweist, dass gekürzt wurde. Dem Distributor waren diese Bedenken gleichgültig. Ihm schien im Gegenteil sehr daran gelegen zu sein, die Versionshistorie (und damit die Freigabepolitik der FSK) des Films über möglichst viele Kanäle zu kommunizieren:

„Die Prüfung der Spezialversion (Bild- und Tonwegfall in den beanstandeten Szenen) wurde zuerst verweigert, da in den entsprechenden Stellen ein großer ZENSIERT!-Stempel ins Bild rumpelte. Selbst ohne direkten Verweis auf die FSK befürchtete man dort, dass der Zuschauer Rückschlüsse auf das Wirken der FSK ziehen könnte. Nach Änderung des ZENSIERT-Textes in sachliche Informationsuntertitel (Bild/Ton entfernt, Länge x min xx sec, überspringbar, etc.) wurde die Prüfung dann genehmigt. Bleibt wohl aber für die FSK dennoch eine sehr sonderbare Erfahrung“¹³⁰¹.

¹²⁹⁶ Arbeitsausschuss Freiwillige Selbstkontrolle der Filmwirtschaft 2005c, S. 2.

¹²⁹⁷ Arbeitsausschuss Freiwillige Selbstkontrolle der Filmwirtschaft 2005c, S. 2.

¹²⁹⁸ Arbeitsausschuss Freiwillige Selbstkontrolle der Filmwirtschaft 2005c, S. 2.

¹²⁹⁹ Zunächst hatte nur der Text „ZENSIERT!“ im Bild gestanden.

¹³⁰⁰ Arbeitsausschuss Freiwillige Selbstkontrolle der Filmwirtschaft 2005c, S. 2.

¹³⁰¹ User Marcus Popescu in Cinefacts 2005, Posting vom 27.09.05, 16:07:37 Uhr.

Im Begleitheft der „kJ“-Fassung befindet sich ein bereits zitierter Kommentar¹³⁰² zur gekürzten Fassung und der Begründung, in welchem auf die Problematik der Kürzungen eingegangen und deren kontraproduktives Ergebnis diskutiert wird. Der Distributor *Legend Films Entertainment* kommuniziert und kommentiert die „Veränderungen“¹³⁰³, da er sich der Informiertheit seiner Käuferschaft durchaus bewusst ist. Bereits über einen Monat vor dem Erscheinen der Leih- und vier Monate vor Erscheinen der Kauffassung hat der Labelchef von *Legend Films Entertainment*, Marcus Popescu, Auszüge aus dem oben zitierten FSK-Gutachten publiziert und auf die kommenden gekürzten Fassungen hingewiesen.¹³⁰⁴

In der Folge entwickelte sich eine Diskussion zwischen Popescu und den Nutzern des Diskussionsforums, bei der alternative Vertriebswege, der Sinn und Unsinn der Kürzungen und die Freigabepolitik in Deutschland diskutiert wurden. Daneben wurden alternative ungekürzte Fassungen vorgestellt und qualitativ miteinander verglichen. Auf Grund der Entscheidung des Distributors, die Kürzungen kenntlich zu machen, nahmen sich einige User vor, die gekürzte „Protest-Fassung“¹³⁰⁵ anzuschaffen. Inhaltliche Diskussionen zum Film fanden nur am Rande statt.

Die Vernetzung von Distribution, Zensur/Freigabe und Rezeption eines Films ist gerade in den letzten Jahren immer dichter geworden. Angesichts der von vielen Filmen erhältlichen unterschiedlichen DVD-Fassungen (die sich allerdings seltener in Lauflängen, häufiger in Ausstattung und Qualität unterscheiden), hat sich beinahe eine eigene Form der ‚Editionsphilologie‘ unter den Zuschauern entwickelt. Am Beispiel von *THE LAST HORROR MOVIE* führte die breite Diskussion dazu, dass die Freigabepolitik der FSK, der sich der Distributor fügen musste, öffentlich wurde. Dies mündete nicht nur in eine veränderte Vertriebspolitik des Films, sondern floss auch zurück zur FSK, die auf ihrer Prüfertagung 2006 mit dem Diskurs, der sich zum Film und der Freigabeentscheidung entwickelt hatte, konfrontiert wurde:

„Die vormalig scheinbar fest definierten Positionen von Produktion, Distribution und Rezeption verschwimmen zusehends, auch diese entgrenzen sich voneinander. Warum diese Strategie gerade anhand von ‚The Last Horror Movie‘ transparent gemacht wurde, mag vielleicht in der Ästhetik und dem Sujet des Films begründet liegen. Immerhin übernimmt Max hier spielerisch die Rollen eines Regisseurs (dem seines eigenen Serienmörderfilms), Zensors (durch das Vorenthalten von Szenen) und Distributors (aufkopieren auf die Videokassette und Einbringen in das Verleihsystem). Der Film geht hochgradig innovativ mit dieser Entgrenzung um und thematisiert das Phänomen darüber hinaus in seiner Affekt-Ästhetik. Dieser Film kann also – will er das bleiben, was er darstellt – gar nicht gekürzt in den Diskurs geraten, weil er sonst zu einem banalen, seiner Dekonstruktion entledigten Slasher-Film würde – etwas, nach dem er eigentlich nur *aussehen* will, um seine Agenda zu transportieren. Die Entscheidung des Verleihs, die Kürzungen sichtbar zu machen, rettet diese Agenda zum Teil und setzt den erwähnten ‚editionphilologischen‘ Prozess beim Zuschauer in Gang.“¹³⁰⁶

THE LAST HORROR MOVIE öffnet also Schnittstellen zwischen Narration, Ästhetik, Rezeption, Distribution, Zensur und Wissenschaft. Der Katalysator für diese Überschreitungen und Überlappungen ist die Authentizität des Films.

¹³⁰² Höltgen 2005c.

¹³⁰³ User Marcus Popescu in Cinefacts, 2005, Posting vom 27.09.05, 16:07:37 Uhr.

¹³⁰⁴ Vgl. User Marcus Popescu in Cinefacts 2005, Posting vom 26.05.05, 15:21:56 Uhr.

¹³⁰⁵ User Haitoman in Cinefacts 2005, Posting vom 20.09.05, 11:29:22 Uhr.

¹³⁰⁶ Höltgen 2006b.

5. Zusammenfassung: Diskurse des Serienmörderfilms

Im Folgenden sollen zentrale Ergebnisse der einzelnen Filmanalysen aus Kapitel 4 noch einmal thematisch strukturiert rekapituliert und aufbereitet werden. Auf diese Weise wird der streng chronologisch aufgebaute und am Phänomen (dem Film) orientierte bisherige Argumentationsverlauf zu einer Diskurs-orientierten Zusammenfassung reformuliert. Nicht alle Ergebnisse der Einzelanalysen können und sollen dabei berücksichtigt werden.

5.1 Eine Motiv- und Technikgeschichte der Authentisierung

5.1.1 Bild- und Erzählmotive

Das ‚Leitmotiv‘ des Serienmörderfilms ist – natürlich – die Darstellung, Behandlung oder Aspektierung des kriminalistischen Phänomens Serienmord. An dieses Motiv koppeln bereits die frühesten Beiträge Bild- und Erzählmotive, die in späteren Werken immer wieder auftauchen und dadurch konnotativ aufgeladen werden. Die schon in *THE LODGER* inaugurierten Bildmotive Treppe, Messer (in Großaufnahme), Schattenwurf oder Nebel erhalten im frühen Serienmörderfilm signifikatorische Potenz: Dort, wo sie wieder aufgegriffen werden (*DIE BÜCHSE DER PANDORA* oder *ARSENIC AND OLD LACE*), liefern sie dem Rezipienten visuelle Hinweise auf die Art der filmischen Erzählung, die ihn erwartet.

Darüber hinaus sind es gerade Motive wie die herrschsüchtige, scheinbar allwissende Mutterfigur (*ARSENIC AND OLD LACE*, *THE SPIRAL STAIRCASE*, *PSYCHO*, *DERANGED*), die mehr und mehr auch zu ‚narrativen Kürzeln‘ werden. Die Mutterfigur etwa liefert im Verlauf der Serienmörderfilm-Geschichte immer häufiger die Begründung für die Taten des Sohnes (*THE TEXAS CHAINSAW MASSACRE* – dort sogar in ihrer auffälligen Abwesenheit, *FRENZY* – in ironischer Brechung, *ANGST* – als Erinnerungsfragment usw.) und spiegelt damit gleichzeitig den Versuch, psychologische Erkenntnisse der Kriminalgeschichte über die Ätiologie des wahnsinnigen Täters in die Fiktion zu implementieren. Ähnliche Verdichtungen finden sich auch in der Implementierung von vulgär-psychologischen Traum-Symboliken, in welchen etwa immer wieder das Haus psychotopologisch mit der Persönlichkeit des Täters analogisiert wird (*THE SPIRAL STAIRCASE*, *PSYCHO*, *COPYCAT*, *THE CELL*).

Von der individual-psychologischen auf eine eher sozial-psychologische Verhandlung des Serienmordes als einem gesellschaftlichen Phänomen der Moderne kündigt etwa die progrediente ‚Verundeutlichung‘ der Grenze zwischen Täter, Ermittler und Opfer. Waren diese Figuren im frühen und klassischen Serienmörderfilm (mit wenigen Ausnahmen: *M – EINE STADT SUCHT EINEN MÖRDER*, *THE SNIPER*) noch deutlich voneinander getrennt und allenfalls durch narrative Verwirrspiele (*THE LODGER*) verwechselbar, so findet mit dem Aufkommen des *Film noir* eine zusehende Grenzverwischung statt. Diese reicht letztlich so weit, dass im modernen und postmodernen Serienmörderfilm psychisch gebrochene Heldenfiguren (*COPYCAT*) und heldisch verehrte Täter (die Hannibal-Figur aus *THE SILENCE OF THE LAMBS* und seinen Sequels), die den Serienmord letztlich sogar als Kunstform praktizieren (*HENRY – PORTRAIT OF A SERIAL KILLER*, *THE CELL*), reüssieren.

Zunächst sind es die Ermittler, die sich dadurch, dass sie sich unmoralischer Methoden bedienen, von der Seite des ‚reinen Guten‘ fortbewegen (etwa durch das ‚Auslegen menschlicher Köder‘: PIÈGES, LURED, WHILE THE CITY SLEEPS, ES GESCHAH AM HELLICHTEN TAG). Im Verlauf des modernen Serienmörderfilms verlieren aber zusehends auch die Opfer ihre Unschuld, entweder, indem sie schon Täter sind (PSYCHO) oder im Verlauf des Films und durch ihre Begegnung mit dem Serienmörder zu Tätern werden (MANN BEIßT HUND, KALIFORNIA, NATURAL BORN KILLERS, THE LAST HORROR MOVIE). Eine konsequente ‚Politik der moralischen Verundeutlichung‘ findet sich schließlich im postmodernen Serienmörderfilm, in welchem Ermittler und Täter auf Basis ihrer Handlungen oft nicht mehr voneinander zu unterscheiden sind (NATURAL BORN KILLERS) oder Persönlichkeitsstörungen aufweisen (SILENCE OF THE LAMBS, COPYCAT), welche die Differenz zwischen psychisch ‚gesund‘ und ‚krank‘, die bis in die moderne Phase als sicheres Distinktionsmerkmal galt, unterlaufen.

Ein weiteres stabiles Erzählmotiv bildet das Verhältnis der Medien zu den Taten und Tätern. Dienen Medien wie die Zeitung und das Fernsehen Serienmördern zunächst zur Kommunikation mit der Öffentlichkeit und den Ermittlern (M – EINE STADT SUCHT EINEN MÖRDER, LE VAMPIRE DE DUSSELDORF), so verlieren auch sie im Verlauf der Serienmörderfilm-Geschichte mehr und mehr ihre ‚Unschuld‘, indem sie die Taten sensationalistisch verbreiten (WHILE THE CITY SLEEPS, THE BOSTON STRANGLER) und dadurch zeitweise sogar zu Anstiftern von Nachahmungstaten werden (SUPERNATURAL). Medien(macher) überschreiten die Grenze zwischen Berichterstattung und Inszenierung jedoch auch deutlich und morden selbst, um zu Berichterstattungsstoff zu kommen (NATURAL BORN KILLERS) oder weil sie im Kontakt mit den Tätern jede Moralität verlieren (MANN BEIßT HUND, THE LAST HORROR MOVIE). Am Ende steht bei den Tätern der Wunsch nach Ruhm durch mediale Öffentlichkeit (KALIFORNIA, COPYCAT) und bei den Medienmachern das Verlangen nach immer größeren Einschaltquoten (NATURAL BORN KILLERS) – ein Motiv, das zumeist in kritischem Tonfall im Serienmörderfilm auftaucht.

5.1.2 Filmtechnologie

Weil die Geschichte des Serienmörderfilms fast zeitgleich mit der des Films beginnt und sich ohne Unterbrechungen bis in die Gegenwart zieht, lässt sich die technische Entwicklung des Mediums auch an den hier diskutierten Beiträgen ablesen. Diese Erkenntnis erlangt vor allem vor dem Hintergrund einer zunehmenden Authentisierung des Sujets Bedeutung, steht doch die fortschreitende Filmtechnik zuvorderst im Dienst eines immer größeren ‚Realitätseffektes‘. Und so lassen sich bereits beim frühesten hier untersuchten Beitrag (DAS WACHSFIGURENKABINETT) elaborierte Schnitt-Technologien beobachten, die selbst die heutige Rezeption noch nachhaltig beeindruckt haben.

Als in den 1920er Jahren der (an das Trägermedium gebundene) Filmtoneinzug in die Kinos hielt, war es Alfred Hitchcock, der diese Entwicklung in THE LODGER quasi vorwegnahm, indem er damit einen Stummfilm veröffentlichte, der zu den ‚tönendsten‘ seiner Art gehörte. Hitchcock visualisierte 1927 noch, was er zwei Jahre darauf (in BLACKMAIL) der Tonspur überlassen konnte. Die Weiterentwicklung der Tonfilm-Technik bekam jedoch in den 1950er Jahren durch den Stereoton einen Schub, von der auch der Serienmörderfilm (HOUSE OF WAX) zehrte.

HOUSE OF WAX gehört auch zu den frühesten Beispielen für die 3D-Technologie, die sich jedoch nicht durchsetzen konnte. Der Versuch, das Filmbild auf diese Weise zur Erzielung eines metaleptischen Effektes zu verräumlichen ist ein markantes Beispiel für den Drang des Serienmörderfilms zu mehr Authentizität durch Einsatz neuer bildtechnologischer Verfahren, die mit der bewegten Kamera in den 1920er Jahren begonnen hatte und über den Einsatz mobiler Aufzeichnung zu Beginn des modernen Films (ab 1960) ‚sichtbar‘ wurde. Die Wirkung von Farbe im Film lässt sich an DOCTOR X besonders gut nachvollziehen, weil dieser Beitrag zusätzlich noch in einer separat gedrehten Schwarz-Weiß-Fassung vorlag. Auch hier ist das *Mehr an Technologie* mit einem *Mehr an Authentizität* verbunden.

Zu den eher ‚experimentellen‘ Techniken, die ab dem modernen Serienmörderfilm Einzug hielten, zählte die Verwendung einer spezifischen TV-Ästhetik in Hitchcocks PSYCHO (die sich vom Look über den Drehplan bis hin zu selbstreflexiven medialen Demedialisierungen durch den Film zieht), sowie des Split-Screens, den Richard Fleischer in THE BOSTON STRANGLER als visuelle Entsprechung seiner Erzählung über die ‚gespaltene Persönlichkeit‘ des Täters einsetzt. Diese gestalterischen Mittel produzieren zuvorderst selbstreflexive Effekte, die typisch für den modernen und postmodernen Serienmörderfilm wurden.

Die Formensprache einer anderen Film-Gattung einzusetzen und damit deren Schreibweisen und Erwartungshaltungen in den Serienmörderfilm zu implementieren, ist – wie die Dokumentarfilm-Ästhetiken in DERANGED – eher die Ausnahme im modernen Serienmörderfilm, wird aber ein Hautmerkmal seiner postmodernen Beiträge. HENRY – PORTRAIT OF A SERIAL KILLER, war seiner Zeit vermutlich vor allem deshalb voraus, weil er die mediale Brechung zwischen Kino und dem in den 1980er Jahren immer populärer werdenden Video in seiner Erzählung verhandelte. Das transgressive Potenzial derartiger Medien-Reflexionen zeigt sich wenige Jahre später noch einmal an MANN BEIßT HUND, der konsequent TV-Ästhetik einsetzt, um die Allgegenwärtigkeit und Normalität von Gewaltdarstellungen im Fernsehen ironisch zu hinterfragen. Die Hypostase erfährt diese Form der Medienkritik schließlich in THE LAST HORROR MOVIE.

Abseits derartiger Authentisierungsstrategien verfolgen auch die seit den 1990er Jahren vermehrt auftauchenden Serienmörderfilme, die sich der Ästhetiken des Videoclips bedienen, eine kritische Stoßrichtung. Während man Dominic Senas KALIFORNIA noch nicht ansieht, dass ihn ein passionierter Clip-Regisseur drehte, ist die ‚MTV-Ästhetik‘ später allgegenwärtig und wird für medienkritische (NATURAL BORN KILLERS) oder psychologische (THE CELL) Diskurse im Film eingesetzt.

5.1.3 Affektproduktion

Die Authentisierungsstrategien verfolgen im Serienmörderfilm vor allem die Steigerung der Affektproduktion beim Zuschauer, die mal indirekt (durch Zensurierung) mal direkt (in Experimenten, wie sie Alfred Hitchcock, John McNaughton, Michael Haneke u. a. mit ihrem Publikum anstellten), messbar wurde. Von Paul Lenis DAS WACHSFIGURENKABINETT an zieht sich eine Debatte durch die Geschichte des Serienmörderfilms, die immer wieder die Schocks, Ängste und manchmal sogar möglichen Gesundheitsschäden (BLOOD FEAST) der Zuschauer betont – mal als Werbung, mal als Warnung.

Der Diskurs über die schädlichen Effekte des Serienmörderfilms auf seine Zuschauer potenziert sich ab den 1960er Jahren, besonders mit dem Aufkommen des *Splatter*-Films. Werke wie *BLOOD FEAST*, *THE TEXAS CHAINSAW MASSACRE*, *ANGST*, *HENRY – PORTRAIT OF A SERIAL KILLER*, *MANN BEIßT HUND*, *NATURAL BORN KILLERS* oder *THE LAST HORROR MOVIE* zogen und ziehen immer wieder moralische Debatten und den Ruf nach Zensur nach sich, die den Betrachter vor den Bildern der Gewalt schützen soll. Häufig belegen die Gutachten der Zensoren (seien es Jugendschützer oder Juristen) selbst die starke Affiziertheit ihrer Autoren, die Dritte vor Dingen zu schützen versuchen, vor allem weil sie diesen selbst erlegen zu sein scheinen.

5.1.4 Distanzverlust und Verräumlichung

Ein zweites Ziel authentisierender Ästhetiken ist es, die Distanz zwischen dem Zuschauer- und dem Filmraum vergessen zu machen, damit die abstrakte Bedrohung, die vom Filmtäter ausgeht, scheinbar konkret spürbar wird – sich also in Affektreaktionen wie Angst und Schocks entlädt. Auf der Bildebene beginnen bereits die frühesten Beiträge des Serienmörderfilms durch unvermittelt wirkende Großaufnahmen von Körperteilen (besonders Gesichtern) oder Gegenständen (besonders Messern) das Geschehen auf der Leinwand ‚heranzuholen‘. *DIE BÜCHSE DER PANDORA* etwa arbeitet in der Jack-the-Ripper-Sequenz vermehrt mit solchen Close-ups, in *M – EINE STADT SUCHT EINEN MÖRDER* waren diese sogar Anlass zu scharfer Kritik und bei *ARSENIC AND OLD LACE* bereits Bestandteil der Motiv-Inventars. Das Spiel mit der räumlichen Nähe wird schließlich zur Selbstreflexion dieser Strategie, wenn im post-modernen Serienmörderfilm Schuss-Gegenschuss-Aufnahmen (wie in *THE SILENCE OF THE LAMBS*) suggerieren, Täter und Ermittler befänden sich im selben Raum.

Die bereits erwähnte 3-D-Technologie in *HOUSE OF WAX* ist vielleicht das eindrücklichste Beispiel für den Versuch, Film- und Zuschauerraum ineinander übergehen zu lassen. Da der Emergenz-Effekt der Technologie jedoch genau das Gegenteil provozierte, griff der spätere Serienmörderfilm wieder auf eher narrative Mittel zurück, die Distanz zu verringern. *ANGST* etwa erreicht sein Ziel durch das Verfahren der Acousmêtrie, indem eine vermittelnde Sprecherinstanz scheinbar zwischen Film- und Zuschauerraum geschaltet ist. *FUNNY GAMES* nutzt die konventionalisierten Vorstellungen von Privatsphäre, um durch deren gezielte Zerstörung Affektreaktionen beim Zuschauer zu provozieren. In *THE LAST HORROR MOVIE* schließlich wird versucht über die Distributions- und Rezeptionskonventionen des Mediums (hier: der Videokassette) ein Bedrohungsszenario aufzubauen, bei dem der Zuschauer selbst das Angriffsziel des Film-Serienmörders wird.

Das Raumthema wird überdies auch als Diskurs in einzelnen Serienmörderfilmen abgehandelt. Die bereits beschriebene Psychotopografisierung bildet einen Strang dieses Phänomens, der sich von *THE BOSTON STRANGLER* bis zu *THE CELL* zieht, und in dem komplexe psychische Phänomene mittels räumlicher Darstellungen vergegenständlicht werden sollen. Durch Entbergung des filmischen Aufnahmeprozesses im Filmbild findet ebenso eine Form der Raumverschränkung und damit Authentisierung statt (mediale Demedialisierung). Mit einem Lichtreflex auf der Kameralinse setzt *PSYCHO* diesen Effekt noch zaghaft ein, der dann in *HENRY – PORTRAIT OF A SERIAL KILLER*, *MANN BEIßT HUND* und schließlich *THE LAST HORROR MOVIE* zur wesentlichen Strategie der Authentisierung wird. Doch schon vor *PSYCHO* hatte Fritz Lang in einer zentralen Sequenz von *WHILE THE CITY SLEEPS* eine komplexe Un-

tersuchung dieses Effektes abgeliefert: Der Serienmörder tritt über den Fernsehapparat scheinbar in direkten (das heißt raumentgrenzenden) Kontakt mit dem Ermittler – eine Szene, die den Produktionsprozess der Bilder (durch Abbildung der TV-Studio-Technik) offenbart, um den Zuschauer von *WHILE THE CITY SLEEPS* an seine eigene Position als Beobachter und Teilnehmern zu erinnern.

5.2 Referenzen und Reflexionen – Film- und Kunstgeschichte

5.2.1 Medien im Serienmörderfilm

WHILE THE CITY SLEEPS ist ein markantes Beispiel, wie über die Implementierung von Medien in die Filmhandlung einerseits Authentizität konstruiert wird, andererseits jedoch auch die Verwicklung der einzelnen Mediensysteme mit dem Tattypus des Serienmordes von den Filmen reflektiert wird. Jener TV-Reporter aus Langs Film nutzt das Fernsehen zwar dazu, den Täter aus seinem Versteck zu locken, zeitgleich ist aber die im selben Medienkonzern erscheinende Tageszeitung damit beschäftigt, über Schlagzeilen Angst und Schrecken zu verbreiten – also Gewinn aus der Mordserie und dem Treiben des Täters zu schlagen.

Gerade im frühen Serienmörderfilm wird das Medium Zeitung dazu genutzt, die hohe Diskursivität des Serienmordes zu versinnbildlichen. Bereits *THE LODGER* setzt im Bild aufblitzende Headlines dazu ein, zu zeigen, was der Täter wann verbrochen hat. Fritz Lang wirft in *M – EINE STADT SUCHT EINEN MÖRDER* dann schon einen kritischen Blick auf die Presse und prangert die Sensationslust der Reporter des dem Film zugrunde liegenden Kürten-Prozesses an. Die ganz konkrete Verwicklung der Zeitungen in Serienmordfälle wird ebenfalls in *M – EINE STADT SUCHT EINEN MÖRDER* benannt: Über die Zeitung kommunizieren Täter mit den Ermittlern und der Öffentlichkeit. In *SUPERNATURAL* und *PIÈGES* wird dieses Motiv weiter ausgebaut und bleibt bis zur Medienversessenheit der Täter aus *NATURAL BORN KILLERS*, *KALIFORNIA* oder *COPYCAT* erhalten.

Aber auch andere Medien wie das Telefon (*THE SPIRAL STAIRCASE*), das Tonbandgerät (als Diktiergerät in *KALIFORNIA*) oder das Internet (*COPYCAT*) nehmen zentrale Rollen in Serienmörderfilm-Plots ein, dienen als Medien der Rettung, der Bedrohung oder des Erinnerns. Selbst das Theater wird in *DOCTOR X* wie ein solches Medium inszeniert und soll dort Fallgeschichten plastisch rekapitulieren sowie über seine Affektproduktion den Täter im diegetischen Zuschauerraum zu einer unbedachten Reaktion verführen, die ihn dann verrät. Literaturgerät zu einem recht selbstreflexiven Medium in *L'ASSASSIN* (in welchem eine Schriftstellerin den Filmplot als Handlungsverlauf ihres Romanprojektes vorab skizziert) oder *ARSENIC AND OLD LACE* (in dem der Protagonist ein Beispiel für schlechte Kriminalliteratur gibt, deren ‚Adaption‘ hinter seinem Rücken seine eigene Gefangennahme nach sich führt).

5.2.2 Reflexionen

Derartige Reflexionen finden sich allenthalben im Serienmörderfilm. Sie richten sich auf die dispositive Verfasstheit des Mediums Film (etwa in der Frage nach der Blickkonstellation in *THE SPIRAL STAIRCASE*, *PSYCHO*, *PEEPING TOM*, *HENRY – PORTRAIT OF A SERIAL KILLER*, *COPYCAT* oder *THE LAST HORROR MOVIE*), auf die Filmgeschichte (hier wären vor allem die Bezüge zur Ästhetik des *Film noir* in *THE SPIRAL STAIRCASE*, *WHILE THE CITY SLEEPS* oder

die motivlichen Intertextualitäten zwischen KALIFORNIA, COPYCAT und anderen Filmen, in denen rote Schuhe eine wichtige Rolle spielen, zu nennen) und auf das Phänomen Kino (etwa die Eröffnungsszene von THE SPIRAL STAIRCASE), das dann freilich nicht bloß herbeizitiert wird, sondern dadurch, dass sich die Tat im selben abspielt, zu einem Ort der ‚moralischen Beteiligung‘ wird.

Die ‚Mitschuld‘, die Filme durch diese Reflexionen dem Zuschauer und dem Film als Unterhaltungsinstanz geben, ist Anlass nicht weniger filminterner kritischer Verhandlungen geworden. In HENRY – PORTRAIT OF A SERIAL KILLER wird sie noch stumm formuliert, indem sich der Zuschauer in der Video-Sequenz durch die subjektive Kamera mit den Tätern/Filmenden zu identifizieren gezwungen sieht. Diese Identifikation wird in MANN BEIßT HUND oder NATURAL BORN KILLERS jedoch schon wesentlich eindringlicher gefordert, wenngleich sich die Filme mit ‚direkten‘ Statements noch zurückhalten. Erst FUNNY GAMES und zuletzt THE LAST HORROR MOVIE bringen die moralische Verwicklung des Zuschauers am Zustandekommen von Tat (FUNNY GAMES) und Film (THE LAST HORROR MOVIE) auf den Punkt, indem sie die „vierte Wand“ durchbrechen und ihre Protagonisten in die Kamera und damit zum Zuschauer sprechen lassen.

Zu einer scheinbaren Aufhebung von Fiktionalität und Faktizität kommt es, als dokumentarische Techniken vermehrt Einzug in den Serienmörderfilm halten. DERANGED verunsichert die Gattungsgrenzen bereits erheblich, indem er einen Kommentar in seine Filmhandlung einschleibt, der das Ges(ch)ehene zu erklären versucht. In KALIFORNIA wird dieser Versuch reflektiert, indem der Protagonist ein Autor ist, der über authentische Kriminalfälle publiziert und währenddessen selbst zu einem (Mit)Täter wird. MONSTER ist schließlich ein Film, der in einem dichten Netz von Paratexten verwoben ist, die sich gegenseitig beeinflussen und darüber hinaus auch Bedeutung für die juristische Verarbeitung des abgebildeten kriminalhistorischen Falles bekommen. Auf den Einfluss-Rückfluss-Charakter zwischen Fiktionen und Kriminalgeschichte soll weiter unten noch einmal eingegangen werden.

5.2.3 Referenzen

Der Grad an Hyperrealität, der dadurch erreicht wird, ist in der Geschichte des Serienmörderfilm jedoch von langer Hand vorbereitet worden. Wiederum ist es WHILE THE CITY SLEEPS, der kriminalhistorische Dokumente zur Authentisierung in den Filmplot einfügt (Zitate des Serienmörders William Heirens). NACHT, WENN DER TEUFEL KAM, benennt seine Serienmörderfigur bereits nach einem kriminalhistorischen Täter (Bruno Lüdtke) und sorgt auf diese Weise dafür, dass die jahrelange Verleumdung, die ihm während der Zeit des Nationalsozialismus angediehen war, bis in die Gegenwart betrieben wird. In LE VAMPIRE DE DUSSELDORF greift der Wille zur Authentizität bereits auf die sichtbare Ausgestaltung der Täterfigur über – Regisseur-Schauspieler Robert Hossein ‚verwandelt‘ sich im Verlauf des Films regelrecht in ein Ebenbild des Serienmörders Peter Kürten. Die Apotheose dieser Hyperrealisierung bildet schließlich MONSTER, in welchem die Ähnlichkeit der Hauptdarstellerin zur Serienmörderin Aileen Wuornos so frappierend ist, dass ein Großteil der Filmkritiker kaum etwas anderes in den Blick nimmt und teilweise Darsteller, Figuren und ihre Vorlagen verwechselt.

Doch nicht nur die Film- und Kriminalgeschichte wird im Serienmörderfilm Gewinn bringend als Zitatenschatz genutzt; auch die Geschichte der bildenden Künste findet Eingang in ihn. Vor allem die postmodernistischen Beiträge nutzen Allusionen an die Kunstgeschichte, um

ihre Erzählungen und Figuren an bestimmte Motive und Epochen der Kunst zu koppeln und so die ‚Lesbarkeit‘ der Filme zu vervielfachen. SILENCE OF THE LAMBS bedient sich bei den Bildwelten Francis Bacons, um die spezifische Stimmung seiner Werke in den Film zu importieren. THE CELL greift gleich auf mehrere Kunstgattungen und Epochen zurück, um die fantastische Gedankenwelt seines Täters zu bebildern und damit gleichzeitig einen Diskurs über Medienwirkung zu führen.

5.3 Film – Zuschauer – Zensur

5.3.1 Erwartungshaltungen

Die Rolle von Zuschauererwartungen und den Erwartungserwartungen der Produktion darf in ihrer diskursiven Funktion nicht unterschätzt werden. Von der Frühgeschichte des Films an operieren Serienmörderfilme mit Images, Ikonen und deren Brechungen. Eine zentrale Rolle nimmt dabei die Diskrepanz zwischen Star-Image und Serienmörder-Figur ein. Bereits in THE LODGER war der bis dahin positiv konnotierte Star darauf bedacht, keine Image-Schäden davonzutragen und nahm auf diese Weise Einfluss auf den Fort- und Ausgang der Erzählung. Aus diesem Grund ließ ebenso etwa Heinz Rühmann das Drehbuch zu ES GESCHAH AM HELlichten TAG überarbeiten und Alfred Hitchcock griff auf unbekannte Darsteller für FRENZY zurück, um die Figurenentwicklung nicht durch die Images der Schauspieler zu beeinflussen.

Aus der Grundannahme, das Publikum verbinde bestimmte Rollentypen mit bestimmten Schauspielern entstand so ein Spannungsverhältnis, das häufig zu einem Plot-externen Aufbau von Dramatik diente (THE LODGER, PIÈGES, LURED). Im Gegenzug versuchte die Produktion durch den Einsatz ganz bestimmter Darsteller Motiv-ähnliche Kürzel zu verwenden, um etwa Serienmörder bereits beim ersten Auftritt als solche zu kennzeichnen (ARSENIC AND OLD LACE greift auf Peter Lorre und einen ‚Boris Karloff‘-ähnlichen Darsteller zurück, WHILE THE CITY SLEEPS setzt Vincent Price als amoralischen Zeitungsmagnaten ein) oder Helden-Images aus früheren Filmen in den jeweiligen Serienmörderfilm zu implementieren (Sigourney Weaver in COPYCAT).

Andere Darsteller versuchten gerade ihr ihnen leidig gewordenes Image durch die Übernahme von Serienmörder-Rollen zu desavouieren (Charles Chaplin in MONSIEUR VERDOUX, Karlheinz Böhm in PEEPING TOM oder Brad Pitt in KALIFORNIA) – teilweise mit solchem Erfolg, dass sie ihre Karriere danach neu ausrichten mussten (Anthony Perkins nach PSYCHO). Der metafilmische Diskurs, der sich in den Erwartungen und Erwartungserwartungen spiegelt, ist nicht nur ein Beleg für die mal subtile, mal offensichtliche, sondern stets auch kalkulierte Beeinflussung des Zuschauers.

5.3.2 Public Relations

Die Paratexte des Serienmörderfilms, allen voran die Werbung, das Merchandising und die Pressehefte, bilden einen weiteren Faktor der Beeinflussung der Rezeption. Charles Chaplin etwa versuchte durch die öffentliche Bekanntgabe, dass er, der Archetypus des Filmkomikers, eine Serienmörderrolle übernehmen werde, Neugier auf seinen Film zu provozieren. Bevor er diese PR-Kampagne lancierte, war MONSIEUR VERDOUX an den Kinokassen gefloppt; danach interessierten sich die Zuschauer auf einmal für den Film. Alfred Hitchcock landete mit der

PR-Kampagne für PSYCHO einen bis heute unerreichten Coup: Er forderte seine Zuschauer nicht nur auf, über das Gesehene außerhalb des Kinos zu schweigen, sondern verhinderte auch, dass nach Beginn der Vorstellung jemand in den Kinosaal gelassen wurde. Die Neugier, die durch diese Maßnahmen bei den Zuschauern entstand, sorgte für anhaltendes Publikumsinteresse und einen großen Andrang an den Kinokassen.

Julian Richards hatte anlässlich der Filmfestspiele in Cannes im Jahre 2003 eine ähnliche Pressekampagne gestartet. In ihr verdoppelte er jedoch zusätzlich die Verwirrung über Fakten und Fiktionen von THE LAST HORROR MOVIE. Die Präsentation wurde so auch zu einem Experiment mit den Zuschauern, die den vermeintlichen Serienmörder von den (Werbe)Flugblättern auf einmal im Kino und schließlich vor sich stehen sahen. Ein anderes experimentelles Setting zwischen diegetischem Zuschauer und Film führte 1960 PEEPING TOM vor und konfigurierte auf diese Weise den Behaviorismus mit der Psychoanalyse. Michael Haneke konstruierte ein ganz ähnliches Experiment 36 Jahre später in FUNNY GAMES, einem Serienmörderfilm, mit dem er die Amoralität der Zuschauer, die ‚solche Filme‘ sehen, nachzuweisen versuchte.

5.3.3 Zensur

An FUNNY GAMES zeigte sich bereits, dass die extradiegetischen Aspekte der Serienmörderfilm-Geschichte einen wichtigen Bestandteil der Diskurse über den Film darstellen. Fragen nach dem Wesen von Fiktionalität, der Schuld von (kriminalhistorischen) Tätern oder der moralischen Disposition der Zuschauer, ja, dem Filmsehen als einem moralischen Akt überhaupt, sind zentrale Facetten des Diskurses über Serienmörderfilme. Von Beginn an wird der Serienmörderfilm jedoch auch von einer Parallelgeschichte begleitet, die diese Themen aus dem künstlerischen Diskurs in einen medienpolitischen und -juristischen überführt.

Bereits DAS WACHSFIGURENKABINETT hatte mit zensorischen Eingriffen zu kämpfen, derartige Eingriffe lassen sich beinahe lückenlos durch die Geschichte des Serienmörderfilms verfolgen. Zumeist sind sie ethisch motiviert (Jugendschutz, Gewaltverherrlichung, ...), zeitweise entblößen sie jedoch auch ihre politischen und ideologischen Implikationen. Wenige Filme, wie M – EINE STADT SUCHT EINEN MÖRDER und ES GESCHAH AM HELLICHEN TAG, dienten in dieser Hinsicht als positive Beispiele (indem sie vor Sexualstraftätern warnten); ersterer geriet aber dennoch in die Kritik, weil er aus einer kriminalhistorischen Tat Kapital zu schlagen schien.

Spätestens ab dem modernen Serienmörderfilm setzt (im Vorangegangenen beobachtet für Deutschland) jedoch auch eine ganz praktische Zensurierung der Filme ein. BLOOD FEAST, THE TEXAS CHAINSAW MASSACRE und andere hier nicht verhandelte Serienmörderfilme¹³⁰⁷ wurden wegen Verstoßes gegen den Paragraphen 131b des Strafgesetzbuches gerichtlich verboten und aus dem Verkehr gezogen, etliche der Serienmörderfilme sind von der *Bundesprüfstelle für jugendgefährdende Medien* indiziert worden und unterliegen damit Sonderkonditionen in Ausstrahlung, Verbreitung und Bewerbung, wieder andere wurden bereits im Zuge der Prüfung auf ihre Jugendtauglichkeit (bei der *Freiwilligen Selbstkontrolle der Filmwirtschaft*) gekürzt, damit sie eine möglichst niedrige Freigabe erhalten (THE LAST HORROR MOVIE).

¹³⁰⁷ Vgl. die Auflistung auf der Internetseite <http://www.bpjm.com>.

Die Filmzensur tritt im Diskurs über Serienmörderfilme zwar stets als ein ‚privilegierter‘ Teilnehmer auf, weil sie vorab bestimmt, was gesehen werden darf und was nicht; die Untersuchung ihrer ‚Beiträge‘ (der Prüfungsgutachten, Indizierungs- und Beschlagnahmebeschlüsse) offenbarte jedoch stets, dass auch die Zensoren und Prüfer Rezipienten mit Sehgewohnheiten, Erwartungshaltungen und moralischen Prädispositionen ausgestattet sind, die nicht selten in Beobachtungsfehler und damit nicht nachvollziehbare Entscheidungen münden. Die Wirkmacht, die diese Instanzen dem Serienmörderfilm im Laufe seiner Geschichte immer wieder zugeschrieben haben und die von „sozial-ethischer Desorientierung“ über „Verrohung“ bis hin zu „Anstiftung“ reichen, sind gleichsam Ausweis für dessen authentischen Charakter geworden.

5.4 Einfluss und Rückfluss – Filme, Kriminologie und Justiz

5.4.1 Fallgeschichte(n)

Den Serienmörderfilm unterscheidet vom fantastischen Horrorfilm, dass das, was er zeigt, auch außerhalb des filmischen Kosmos stattfinden kann oder sogar stattgefunden hat. Aus dieser Potenzialität schöpft er sein Affektpotenzial; der Großteil der Authentizität, die vom Serienmörderfilm ausgeht, basiert auf diesem Bezug zur Lebenswelt des Zuschauers. Von Beginn an schien es daher naheliegend zu sein, kriminalhistorische Fallgeschichten in Filmen zu adaptieren. Schon zu Beginn der Geschichte des Serienmörderfilms hat daher ein Rückgriff auf real existierende Täter und Taten stattgefunden, wie die frühen Jack-the-Ripper-Filme zeigen.¹³⁰⁸

Auch die ersten der drei hier untersuchten Filme (DAS WACHSFIGURENKABINETT, THE LODGER, DIE BÜCHSE DER PANDORA) greifen auf die Fallgeschichte Jack the Rippers zurück und nutzen die historische Nähe (und damit das noch vorhandene Referenzwissen der Zuschauer) zwischen Film und Fall, um ihren Schrecken zu authentisieren. Auch wenn die Zensur (etwa durch Änderung des Figurennamens, vgl. DAS WACHSFIGURENKABINETT) die Referenzen so weit wie möglich in den Hintergrund zu drängen versucht hat, dürfte bei den zeitgenössischen Zuschauern auf Grund des Settings und der abgebildeten Tatumstände (in DIE BÜCHSE DER PANDORA ist „Jack“ wie in der Kriminalgeschichte ein Londoner Dirnenmörder) kein Zweifel über die ‚Identität‘ des Täters bestanden haben.

Die Nähe zwischen Film und Fallgeschichte hat bei Fritz Langs M – EINE STADT SUCHT EINEN MÖRDER zu einem scharfen Disput zwischen Filmkritikern geführt. Die einen sprachen von „Konjunkturausnutzung“ und meinten damit vor allem die Tatsache, dass der Serienmörder Peter Kürten, auf dessen Taten der Film basiert und der zur Entstehungszeit in allen Zeitungen vertreten war, entsprechend Werbung für Langs Werk gemacht haben dürfte, während die anderen gerade die Möglichkeit zur ästhetischen ‚Aufarbeitung‘ des Falles durch den Film sahen. Der Disput wiederholte sich in der Geschichte des Serienmörderfilms noch mehrfach und mit unterschiedlichen Konsequenzen.

¹³⁰⁸ Vgl. Höltgen 2007.

Der „Tatsachenbericht“, welcher *M – EINE STADT SUCHT EINEN MÖRDER* zu sein versuchte, war auch die Gattungszuschreibung einer Zeitungsartikelserie über den vermeintlichen Serienmörder Bruno Lüdtke, die in *NACHTS, WENN DER TEUFEL KAM* das Licht der Leinwand erblickte. Die Authentizität, die von Gattungszuschreibung und der Nennung des Täternamens im Film und dessen Titel ausging, führte ebenfalls zu journalistischen und juristischen Auseinandersetzungen, als bekannt wurde, dass Lüdtke gar kein Serienmörder war, sondern das Opfer der verfehlten NS-Polizeiarbeit.

Zwar aspektierte der klassische Serienmörderfilm gelegentlich Details kriminalhistorischer Fälle (*MONSIEUR VERDOUX*, *THE SNIPER*, *WHILE THE CITY SLEEPS* und *NACHTS, WENN DER TEUFEL KAM*), doch erst in seiner modernen Variante wurden die Übernahmen in den Film gezielt zur Erzeugung von Authentizität und zum Fortschreiben spezifischer Motive genutzt. Besonders deutlich zeigt sich dies am Einfluss des Edward-Gein-Falles auf den Serienmörderfilm ab 1960. In wie viele Filme (neben den hier untersuchten *PSYCHO*, *DERANGED*, *THE TEXAS CHAINSAW MASSACRE* und *THE SILENCE OF THE LAMBS*) letztlich Aspekte dieser Tat (von Details bis hin zur Übernahme der kompletten Fallgeschichte) eingeflossen sind, kann nur spekuliert werden. Aber daran zeigt sich bereits, wie problematisch ein Vergleich zwischen Fiktionen und Fakten selbst da ist, wo scheinbar untrügliche Daten (wie Täternamen) in die Filmplots übernommen werden.

Die Verwendung kriminalhistorischer Details in Fiktionen erfüllt zunächst die Funktion der Authentisierung und stellt in zweiter Hinsicht einen Versuch dar, eine Interpretation zur spezifischen Fallgeschichte zu leisten – die Gründe hierfür werden im nächsten Punkt angesprochen. Wie bei jeder Adaption werden auch bei der Übernahme solcher kriminalhistorischer Fakten (die selbst bereits einen problematischen Wahrheitsstatus besitzen können, wie die Fallgeschichte Bruno Lüdtkes zeigt) bewusst oder unbewusst Interpretationen, Auslassungen und fiktive Ergänzungen vorgenommen. Filme wie *LE VAMPIRE DE DUSSELDORF*, *THE BOSTON STRANGLER*, *DERANGED*, *ANGST*, *HENRY – PORTRAIT OF A SERIAL KILLER* und *MONSTER* (bei dem der ästhetische Hyperrealismus wie bereits erwähnt sogar zu einer Identifikation zwischen Täterin und Filmfigur geführt hat) weisen zuallererst auf ihren ‚Willen zur Authentizität‘ hin, indem sie durch mimetische Strategien ihre Gemachtheit in den Hintergrund zu drängen versuchen.

5.4.2 Kriminalistik im Serienmörderfilm

Doch nicht nur das Bild des Täters, auch das des Ermittlers wird auf unterschiedlichste Weisen im Serienmörderfilm dargestellt. Fritz Lang hatte für *M – EINE STADT SUCHT EINEN MÖRDER* bereits intensive Recherchen bei einem Berliner Kriminalisten betrieben, nur um seine Film-Ermittler dann mit der Kriminellen-Unterwelt des Films zu parallelisieren und dieser in Hinblick auf ihren Erfolg sogar hintanzustellen. Dennoch finden sich bereits dezidiert kriminalistische Methoden des Spurenlesens und der Spurenauswertung im Film wieder.

Vor allem der Tattypus des Serienmordes machte es schließlich unerlässlich, den Fokus von manifest lesbaren Spuren auf spekulativere Methoden zu erweitern, weil bei diesem Verbrechenstyp anzunehmen ist, dass es so lange eine einem verborgenen Muster folgende Fortsetzung erfährt, bis der Täter gefasst ist. Der Profiler im Film wie in der Kriminalistik ist damit befasst, aus den Tat Umständen ein psychologisches Profil des Täters abzuleiten, um dieses Muster zu entbergen, kommende Fälle vorauszudeuten und/oder den Mörder dingfest zu ma-

chen. Bereits im klassischen Serienmörderfilm verlagert sich die Ermittlungspraxis vom reinen Spurenlesen auf derartige Methoden, wenn etwa in LURED aus der vom Täter bevorzugten Literatur (Baudelaire) auf dessen Sexualpathologie geschlossen wird, und so eine ‚Falle‘ konstruiert werden kann.

Die Ermittlungspraxis als hermeneutische Tätigkeit des Lesens manifester und latenter Spuren wird für den Ermittler im späten klassischen und ab dem modernen Serienmörderfilm zentrale Tätigkeit. Bereits in WHILE THE CITY SLEEPS beginnt aber auch der oben genannte Diffusionsprozess zwischen den lautereren Methoden der Polizei und unlauteren, ja, unmoralischen Ermittlungsmethoden, wenn etwa Lockvögel eingesetzt werden. In ES GESCHAH AM HELLICHTEN TAG wird dieses moralische Dilemma (ein Leben zu gefährden um vielleicht andere zu retten) auch auf die Ebene des Profilings transportiert, wenn der Ermittler aus Zeichnungen und Tatortfundstücken die spezifische Misogynie/-pädie des Täters vorhersagt ableitet und den Serienmörder (scheinbar) mithilfe eines Kinder-Lockvogels dingfest macht.

Einen besonders genauen Blick auf die Polizeiarbeit, vor allem auf die Arbeit der FBI-Psychologen, wirft THE SILENCE OF THE LAMBS, der die Grenzverwischung zwischen Täter und Ermittler noch intensiver betreibt. Die Romanvorlage zum Film basiert zum Teil auf ausführlichen Interviews mit FBI-Profilern; der Film wurde sogar teilweise auf dem Gelände eines FBI-Ausbildungszentrums realisiert, um die Arbeit der Ermittler so authentisch wie möglich darzustellen. Dass ein inhaftierter Serienmörder (Hannibal Lecter), der selbst einmal Polizei-Profilierer gewesen ist (vgl. der hier nicht näher untersuchte Teil der Filmreihe ROTER DRACHE), die wesentlichen Hinweise zur Ergreifung eines anderen Serienmörders liefert, soll die strukturelle Ähnlichkeit der Gedankenarbeit von Tätern und Ermittlern verdeutlichen.

5.4.3 Konsequenzen

Für das FBI hatte die Zusammenarbeit mit dem Filmteam von THE SILENCE OF THE LAMBS einige Konsequenzen: Die Zahl der Bewerberinnen soll sich, nachdem der Film in die Kinos kam, auf Grund der Darstellung seiner weiblichen Hauptfigur, signifikant erhöht haben, so dass die Filmkritik teilweise den Eindruck zu vermitteln versucht hat, der Film sei ein Rekrutierungsmittel des FBI. Die Einflüsse, die Serienmörderfilme auf die juristische Wirklichkeit genommen haben, waren tatsächlich teilweise intendiert, jedoch keineswegs immer mit positiven Ergebnissen beschert.

Über die juristischen Konsequenzen, die das Erscheinen von NACHTS, WENN DER TEUFEL KAM nach sich zog, wurden weiter oben bereits gesprochen – sie waren nicht intendiert. Mit THE BOSTON STRANGLER hatte der Regisseur Richard Fleischer absichtsvoll Einfluss auf den während der Filmauswertung stattfindenden Prozess des Serienmörders Albert DeSalvo nehmen wollen, indem er eine Theorie über dessen psychopathologischen Zustand aufstellte. Inwiefern der Ausgang der Gerichtsverhandlungen tatsächlich von dem Film beeinflusst wurde, steht nicht fest. Die Darstellung der psychischen Disposition DeSalvos durch den Film hat aber auf jeden Fall für Verständnis bei den Zuschauern geworben.

Deutlichen Einfluss auf die Gerichtsverhandlungen zu einem Serienmordfall hatte die Medienproduktion um die Täterin Allieen Wuornos. Mit Hilfe eines Dokumentarfilmers wurde ein Komplott der Polizei aufgedeckt, der zu einer Neubewertung der Fakten führte und der schließlich den ebenfalls an einer Verschwörung gegen die Täterin beteiligten Rechtsanwalt

zur Aufgabe seines Mandates brachte. Zwar haben die entstandenen Spielfilme zum Fall (O-VERKILL, MONSTER) nicht dazu geführt, das in der Öffentlichkeit teilweise vorherrschende Bild der ‚Selbstverteidigung einer Vergewaltigten‘ zu manifestieren und das Todesurteil zu verhindern. Die Adaptionsgeschichte versucht jedoch ein Bild davon zu entwickeln, welche widersprüchlichen Faktoren in der öffentlichen Wahrnehmung des Falles eine Rolle spielten.

Gerald Kargls ANGST hat schließlich sogar mutmaßlich Teil an einer Änderung des österreichischen Strafgesetzes gehabt. Der Film entstand in einer Phase des politischen Umbruchs, in der der seinerzeit berühmte Serienmörder Werner Kniesek als verurteilter Mörder auf Grund einer ungeprüften Haftentlassung einen weiteren Mehrfachmord begehen konnte. Dass mediale Darstellungen von Verbrechen, seien sie fiktiv oder dokumentarisch, spezifische Einflüsse auf die Wahrnehmung von Verbrechen in der Öffentlichkeit besitzen, ist unbestritten. Der Grad an Authentizität eines Serienmörderfilms kann letztlich dazu führen, dass dieser Einfluss als ‚Handlungsanleitung‘ gedeutet wird und Vergleiche zwischen Filmen als Vorlagen und Verbrechen als deren Nachahmung provoziert.

5.4.4 Copycat

Diese Frage nach dem Grund für ähnliche Verbrechen, die nach dem Bekanntwerden einer Tat verübt werden, stellt sich der Serienmörderfilm bereits in seiner Frühphase (in Victor Halperins SUPERNATURAL). Sie wird im Verlauf der Serienmörderfilm-Geschichte immer wieder in Details (etwa in einer Sequenz in THE SNIPER, in der ein Jugendlicher den Serientäter nachahmt) oder als leitender Diskurs aufgeworfen. Jon Amiels Film COPYCAT liefert eine komplexe Auseinandersetzung mit dem Phänomen der Nachahmungstat, verschiebt diese teilweise in den Bereich der Kunst (im Sinne von Thomas de Quinceys *On Murder Considered as One of the Fine Arts*), weist aber durch seine Selbstreferenzialität auch bereits auf die prinzipielle Unmöglichkeit hin aus einer Homologie einen monokausalen Beweis zu konstruieren.

Von dieser in der Kriminalistik seit jeher vorherrschenden Erkenntnis ungeachtet sind gerade Serienmörderfilme immer wieder als ‚Vorbilder‘ für Nachahmungstaten verdächtigt und beschuldigt worden. Ein früher Beleg hierfür findet sich bei Edward Dmytryk's THE SNIPER, der eine *Killing Spree* ausgelöst und schließlich sogar die Eltern des Täters über den ‚Wahnsinn‘ ihres Sohnes aufgeklärt haben soll. Eine sehr deutliche Auseinandersetzung mit vermeintlichen Nachahmungstaten hat Oliver Stones NATURAL BORN KILLERS nach sich gezogen. Der Film und sein Regisseur wurden erst nach Jahren von einer ‚Mitschuld‘ an mehreren Mordserien, die sich nach der Rezeption des Werks ereignet haben und angeblich Ähnlichkeiten mit diesem aufwiesen, freigesprochen.

Trotzdem ist der Verdacht, einen filmischen Anlass zum *Copycating* geliefert zu haben, auch gegenwärtig noch ein Problem für Filmemacher und -verleiher. Die DVD von THE LAST HORROR MOVIE wurde sogar vom Markt genommen, nachdem eine britische Zeitung über den vermeintlichen Einfluss des Films auf einen Doppelmord berichtete und auch in den deutschen Jugendfreigabe-Gutachten werden einige Sequenzen als potenzielle Anleitungen zur Nachahmung gewertet – selbst wenn sich diese gar nicht im Film befinden.

5.5 Verstehbarmachung eines kulturellen Traumas

5.5.1 Das Verstehenwollen als Motivation

So wie das Erkennen einer Homologie zwischen Verbrechensdarstellungen im Film und in der außerfilmischen Wirklichkeit (als *Copycat*-Phänomen) bereits darauf hindeutet, dass im Serienmörderfilm nach Erklärungen für außerfilmische Phänomene gesucht wird, kann auch in anderen Zusammenhängen von einer Motivation der Produktion und Rezeption ausgegangen werden, nach der ‚Verständnis erzeugen‘ ein zentrales Motiv darstellt. Dies beginnt abermals mit dem Jack-the-Ripper-Fall, der, gerade weil er bis heute als ungelöst gilt, ein besonderes ‚Trauma‘ der modernen Kriminalistik darstellt. Dieses Trauma verlängert sich über die mediale Berichterstattung in die Gesellschaft hinein und erscheint dort als Konflikt zwischen dem Irrationalen (der Tat/des Täters) und der Rationalität (den Ermittlern).

G. W. Pabsts *DIE BÜCHSE DER PANDORA* versucht daher die Motive Jack the Rippers über filmische Techniken der Annäherung verständlich zu machen: In Groß- und Nahaufnahmen wird der Gefühlskonflikt des Täters abzubilden versucht, um so vielleicht wenigstens einen Anblick der (wenn schon keinen Einblick in die) Täterpsyche zu erhalten, wie sie sich in den Affektausdrücken auf dem Gesicht spiegelt.

Filme wie *THE SNIPER*, *ENSAYO DE UN CRIMEN* oder *THE BOSTON STRANGLER* verfahren ähnlich, wenn in ihnen mithilfe filmischer Ästhetiken auf ganz verschiedene Weise die Psychopathologie des Täters aspektiert wird. Dmytryk's *THE SNIPER* ist ein erstaunlich frühes und reifes Zeugnis für diese Bemühungen; in ihm wird der Täter beständig als Opfer seiner Erziehung und der Lebensumstände markiert und von einem ‚verstehenden‘ Kriminalisten auch als solches erkannt. *THE BOSTON STRANGLER* macht diesen Prozess noch plastischer, indem in ihm eine spezifische Psychose (die so genannte ‚multiple Persönlichkeitsspaltung‘) als Tatmotiv angenommen und mit filmischen Mitteln der Raumerzeugung im Wortsinne vergegenständlicht und damit für den Zuschauer fassbar gemacht wird.

In *ENSAYO DE UN CRIMEN* findet die Annäherung an die vermeintliche Täterpersönlichkeit aus einer anderen Richtung statt: Hier wird gezeigt wie über das Verfahren der narrativen Identitätsstiftung Sinnzusammenhang zwischen Tat und Motiv hergestellt wird – bzw. wie wir als Zuschauer durch die narrative Vermittlung der Medien solche Zusammenhänge konstruieren, weil das Zusammenhanglose (das der Irrationalität des Serienmord-Motivs nahe steht) ein Skandal für das hermeneutisch geprägte Bewusstsein darstellt. Diesen Skandal versucht Michael Haneke in *FUNNY GAMES* zu inszenieren, indem er seine Täter beliebige Motive für ihr Tun aufsagen lässt und dabei genau das Gegenteil erreicht: Die Beliebigkeit wird zum Tat-Algorithmus erklärt und kann auf diese Weise abermals rationalisiert werden.

Die beiden Täter aus *FUNNY GAMES* sind die postmodernistischen Varianten eines Tätertyps, der bereits in *THE LODGER* etabliert und hier mit *Jedermann* bezeichnet wurde. In dieser Figur verbirgt sich eines der zentralen Authentisierungsmotive des Serienmörderfilms: die Tatsache, dass sich die Monster im Serienmörderfilm anders als die im fantastischen Horrorfilm äußerlich nicht von ihren (potenziellen) Opfern unterscheiden. Die Filme visualisieren diesen Schrecken, indem sie die Täter in seiner Alltäglichkeit als unauffällig zeichnen (*MONSIEUR VERDOUX*, *LE VAMPIRE DE DUSSELDORF*, *MANN BEIßT HUND*, *FUNNY GAMES* oder *THE LAST HORROR MOVIE*) und erst, wenn er zur Tat schreitet, als Monster desavouieren. Oder sie ver-

doppeln den *Jedermann*-Diskurs in ihren Plots, wenn sie visuelle Leerstellen präsentieren, wie die gesichtslose Mörderpuppe aus *L'ASSASSIN* oder das leere, auszumalende Gesicht in der Zeitung in *WHILE THE CITY SLEEPS*.

5.5.2 Psychologische Motive

Selbstverständlich bleiben die Methoden, mit denen die Täterpsyche im Film ergründet werden sollen, nicht auf die oberflächliche ‚Anschauung‘ derselben beschränkt. Psychologie in den verschiedensten Strömungen wird in den Filmen durch Ärzte, Psychologen und Kriminalisten (Profiler) betrieben. Vor allem die Psychoanalyse hat – zumeist in stark schematisierter und vereinfachter Form als Vulgärpsychologie – schon im frühen Serienmörderfilm Karriere gemacht, was auch der zeitgleichen Entstehung und ‚Reifung‘ von Medium und Methode mit zu verdanken sein könnte.

In Fritz Langs *M – EINE STADT SUCHT EINEN MÖRDER* finden sich erste Versatzstücke psychoanalytischer Täterprofil-Erstellung (etwa beim Deuten der Handschrift). In Robert Siodmaks *PIÈGES* wird sie schließlich sogar diskursiviert als der Ermittler auf Grund ‚verdächtiger Offensichtlichkeit‘ seine Detektionsmethode ändert und dem am wenigsten Verdächtigen pathologische Motive unterstellt. Bald behaupten Serienmörderfilme auf quasi-psychologischer Ebene in der Besessenheit (*SUPERNATURAL*) oder der Homosexualität (*PIÈGES*) Gründe für die Taten gefunden zu haben. Der aus der Surrealismus-Bewegung stammende Regisseur Louis Buñuel hat auf Grund seiner Herkunft eine große Affinität zur Psychoanalyse und stattet seinen Film *ENSAYO DE UN CRIMEN* mit etlichen Motiven derselben aus. Nach *ARSENIC AND OLD LACE* findet sich hier wohl auch zum ersten Mal das Motiv der Mutter als Grund einer ‚problematischen Kindheit‘ im Serienmörderfilm.

Dieser Motivkomplex wird im Verlauf der Serienmörderfilm-Geschichte zu einem Standardmotiv entwickelt, der psychopathologische Verhaltensmuster des Täters gleich einem Kürzel in die Filmplots einfügbar macht. Einen frühen Auftritt hat die herrische, überbehütende Mutter in Robert Siodmaks *THE SPIRAL STAIRCASE*. Eine den Täter dominierende Mutter-Figur unterstellt auch *ES GESCHAH AM HELLICHTEN TAG* als ein Motiv für den Täter, sich (aus Rache am weiblichen Geschlecht) an kleinen Mädchen zu vergreifen; den filmgeschichtlich nachhaltigsten bzw. einflussreichsten Einsatz der Mutterfigur vollführt jedoch Alfred Hitchcocks *PSYCHO*, der auf einen forensisch-psychologisch belegten Ödipuskomplex (des Serienmörders Edward Gein) anspielt. Von da an findet sich das Mutter-Motiv in zahlreichen Serienmörderfilmen – solchen, die auf dem Gein-Fall basieren aber auch solchen, die es mal ironisch (*FRENZY*), mal mit erklärender Absicht (*ANGST*) herbeizitieren. Das Muttermotiv wird schließlich sogar als abwesendes bedeutsam, beschreibt also gleichsam eine ‚signifikante Leerstelle‘ wie in *THE TEXAS CHAINSAW MASSACRE*, der das Freud'sche Motiv der Bruderhorde aufzugreifen scheint.

Aber auch dort, wo nicht dezidiert psychoanalytische Motive verwendet werden, versuchen Serienmörderfilme die Täter in ihrer Ätiologie und/oder ihrem Sosein mit psychologischen Methoden verstehbar zu machen. *PEEPING TOM* führt einen intensiven Diskurs über behavioristische Verhaltensforschung (die der Vater mit seinem Sohn, dem späteren Serienmörder, angestellt hat). *DOCTOR X* inszeniert schließlich Versuchsaufbauten, die Affektreaktionen und psychische Involviertheit mess- und darstellbar machen sollen. In *ANGST*, *THE BOSTON STRANGLER* und *THE CELL* werden traumatische oder verdrängte Erinnerungen als Auslöser

für das sexual-deviante Verhalten der Filmtäter genannt und mittels komplexer filmischer Ästhetisierungsprozesse (Acousmêtrie, Verräumlichung) vergegenständlicht.

5.5.3 Serienmord als politische Parabel

Aber nicht nur individualpsychologische und mikrosoziale Prozesse sollen im Serienmörderfilm durch die Verwendung psychologischer Motive verständlich gemacht werden. Zahlreiche Filme versuchen den Tattypus auch in größere gesellschaftliche und kulturelle Zusammenhänge zu stellen. Vor allem zur Zeit des Zweiten Weltkriegs und kurz darauf haben Serienmörderfilme politische Stellung gegen das NS-Regime bezogen: Robert Siodmaks *PIÈGES* entstand auf der Flucht aus Deutschland in die USA und in der zynischen, misanthropischen Geisteshaltung des (wahren) Täters scheint einiges Kritikpotenzial gegenüber der politischen Führung des Deutschen Reiches zu liegen. In *THE SPIRAL STAIRCASE* wiederholt Siodmak diese Kritik noch einmal, indem er seinen Serienmörder abermals als Menschenfeind zeichnet.

Wesentlich konkreter verfahren US-amerikanische Regisseure in ihren Werken: Frank Capra lässt seine Witwen in *ARSENIC AND OLD LACE* aus euthanastischen Gründen morden, persifliert die Verbrechensvererbungslehre der Nazis und castet als Hinweis auf die kritische Stoßrichtung den deutschen Schauspieler Peter Lorre, der einen deutschen Arzt ohne Skrupel und Berufsethos spielt. Charles Chaplin, der bereits in *THE GREAT DICTATOR* eindeutig Stellung gegen die Nazis bezogen hatte, wiederholt in *MONSIEUR VERDOUX* seine Kritik abermals. Siodmaks Serienmörderfilm *NACHTS, WENN DER TEUFEL KAM* ist ebenfalls ein deutliches Zeichen des damals wieder nach Deutschland zurückgekehrten Regisseurs gegen den Nationalsozialismus und seine Justiz. *LE VAMPIRE DE DUSSELDORF* bezieht noch in den 1960er Jahren schon allein auf Grund der Tatsache, dass er eine Fallgeschichte aufgreift, die in den Tagen der nationalsozialistischen Machtergreifung angesiedelt ist, politische Position.

Doch bereits *MONSIEUR VERDOUX* greift auch auf einer anderen politischen Front an, die sich in den 1940er Jahren in den USA für viele Künstler aufzutut: Sein Serienmörder vertritt teilweise offen antikapitalistische Positionen, was Chaplin vor dem HUAC verdächtig machte, selbst mit den Kommunisten zu sympathisieren. Regisseurskollege Edward Dmytryk, der sich denselben Vorwürfen ausgesetzt sah, wirbt in *THE SNIPER* für ein Verständnis seiner Position. Wenige Jahre später sind es der Kalte Krieg (*BLOOD FEAST*), der Vietnamkrieg (*THE BOSTON STRANGLER*) oder innenpolitische Probleme wie die Massenarbeitslosigkeit (*THE TEXAS CHAINSAW MASSACRE*), die als kritische Diskurse in die Serienmörderfilme einfließen.

5.6 Schluss

Der Einblick in die Geschichte und Ästhetik des Serienmörderfilms, den die vorangegangene Arbeit vermitteln möchte, kann schon auf Grund der enormen Menge an Filmen, die nicht berücksichtigt werden konnten, nur schlaglichtartig sein. Dennoch sollte sich vor allem an den hier analysierten Werken zeigen, welche Entwicklung das Motiv in der Filmgeschichte genommen hat, an welchen Diskursen es beteiligt und welche es initiiert hat. Die Auswahl der Filme und die Sekundärliteratur zu ihnen hat versucht, einen möglichst repräsentativen Quer-

schnitt der filmkritischen, -ästhetischen, kriminalistischen, juristischen und anderer gesellschaftlicher Debatten zu vermitteln.

Der letzte hier untersuchte Film, *THE LAST HORROR MOVIE* aus dem Jahre 2003 stellt in vielerlei Hinsicht einen Höhepunkt in der Entwicklung des Serienmörderfilms dar. Der in ihm geführte Diskurs über Medienwirkungen, über moralische Fragen der Filmproduktion und -rezeption, die auf die Spitze getriebenen Authentizitätsästhetiken und die paratextuellen Strategien zur Authentisierung des Stoffes jenseits von dessen Diegese führen etliche Aspekte der ihm vorausgegangenen Werke zusammen. Selbst die Zensurdebatte, die sich an *THE LAST HORROR MOVIE* entzündete, ist exemplarisch für die Kontroversen, die Serienmörderfilme seit Beginn der Filmgeschichte ausgelöst haben – und für die Paradoxa und Widersprüche, die mit der Zensurierung der Werke stets Hand in Hand gegangen sind.

Der Endpunkt der Serienmörderfilm-Geschichte ist mit *THE LAST HORROR MOVIE* freilich keineswegs erreicht. Eine Vielzahl von Produktionen sind allein zwischen der hier vorgenommenen Analyse von Julian Richards' Film und der Einreichung dieser Dissertation erschienen. Etliche von ihnen schwimmen im Fahrwasser bekannter Vorgängerwerke, etwa die *SAW*-Filmreihe (bislang vier Teile 2004-2007, Regie: James Wan u. a.), die das aus *THE SILENCE OF THE LAMBS* bekannte Prinzip des Serienmörders als genialischem Meisterverbrecher weiterdenkt. Gregory Honlits *UNTRACEABLE* (USA 2008) nimmt etwa Erzähltechniken und Motive der Serienmörderfilme mit weiblichen Ermittlern wieder auf und führt sie an ein neues Bedrohungsszenario heran: Der Serienmörder mordet hier mittlerweile auf einer Internetseite, auf der er seine Tat nicht nur als Snuff-Film live überträgt, sondern die Besucher der Seite auch noch zu Kommentaren einlädt und zu Mittätern macht. Andere Filme versuchen durch die Adaption populärer literarischer Vorlagen (die vorangegangenen Ausführungen haben bereits gezeigt, wie oft literarische Werke zur Basis eines Serienmörderfilms geworden sind) eine größtmögliche Zuschauerschaft anzusprechen – die Adaption von Patrick Süßkinds Roman *DAS PARFUM* durch Tom Tykwer unter der Produktion von Bernd Eichinger wäre ein Beispiel hierfür.

Darüber hinaus existieren bemerkenswerte Versuche, unter der Schablone des Serienmörderfilms sozial-realistische Stoffe zu verwirklichen: *THE DEAD GIRL* (USA 2006, Regie: Karen Moncrieff) erzählt episodenhaft, wie durch die Taten eines Lustmörders die Biografien von fünf Menschen beeinflusst werden. Andere Werke beschäftigen sich mit der Frage von medialer Wahrheitskonstruktion aus medienpolitischer und -ontologischer Perspektive: *ARO TOLBUKHIN. EN LA MENTE DEL ASESINO* (Spanien/Mexiko 2002, Regie: Isaac-Pierre Racine, Agustí Villaronga, Lydia Zimmermann) oder Alexandre Ajas *HAUTE TENSION* (Frankreich 2003). Einige Filme versuchen mit teilweise großem Erfolg die Wiederaufnahme und Reflexion von Ästhetiken des Serienmörderfilms der 1970er Jahre. Die neue *THE-TEXAS-CHAINSAW-MASSACRE*-Reihe (2003 und 2006) wäre hier zu nennen, Rob Zombies Zweiteiler *HOUSE OF 1000 CORPSES* (USA 2003) und *THE DEVIL'S REJECTS* (USA 2005) oder *WOLF CREEK* (Australien 2005, Regie: Greg Mclean), der sich mittels sehr basaler Erzählverfahren eines kriminalhistorischen Falls aus Australien annimmt.

Schließlich hat das Serienmord-Sujet es gleich mehrfach geschafft, die Gattungsgrenzen zu überspringen. Die Beliebtheit von Profiler-TV-Serien (z. B. *PROFILER*, USA 1996-2000; *CSI: CRIME SCENE INVESTIGATOR*, USA seit 2000 mit mehreren Spinoffs) auf der einen Seite und das Entstehen einer TV-Serie wie *DEXTER* (USA seit 2006), in der ein Serienmörder als Held

gezeichnet wird, der quasi domestiziert Verbrecher jagt und tötet, die der Justiz durch die Fänge geschlüpft sind, zeigt, wie ‚adapionsfähig‘ das Motiv immer noch ist. Und auch das Computerspiel hat den Serienmörder als Figur für sich entdeckt. War er dort bis vor kurzem noch nur als Bedrohung der Spielfigur (etwa *Friday the 13th: The Computer Game*, Domark Software, 1985) präsent, so kann der Spieler seit *Manhunt* (Rockstar North, 2003) und *Manhunt 2* (Rockstar Games, 2007) selbst in die Rolle des Täters schlüpfen.

Alle genannten Formate stehen in der Tradition des Serienmörderfilms seit Paul Lenis *DAS WACHSFIGURENKABINETT* und greifen diese Tradition mal mehr, mal weniger bewusst auf. Der Serienmörderfilm war in den vergangenen einhundert Filmjahren stets darum bemüht, Motiv- und Erzähltradition an zeitgenössische Diskurse und kriminalhistorische Begebenheiten zu koppeln. Die heute und künftig erscheinenden Filme werden an diesem Projekt teilhaben. Dazu ist es jedoch notwendig, sie einerseits vorurteilsfrei zu diskutieren, ja, sie für eine Diskussion zugänglich zu machen – jüngste Bestrebungen deutscher Kunstsensur haben diesbezüglich jedoch andere Vorstellungen. Hier wird eine Tendenz aus der Literaturgeschichte in der Filmgeschichte fortgesetzt, die die Angst Kulturkonservativer mit durch die (Medienwirkungs)Forschung nicht gedecktem politischen Aktionismus zu Argumenten für ‚Wert‘ und ‚Unwert‘ kultureller Artefakte verbindet. Serienmörder-Romane, wie Bret Easton Ellis *American Psycho* (hierzulande erschienen 1991, indiziert 1995, wieder veröffentlicht 2001) zeigen, wie ‚kurzsichtig‘ solche Vorstellungen sind und weisen vielleicht auf ein Ende der Literaturzensur in Deutschland.¹³⁰⁹ An dieses Medium hat man sich gewöhnt, Film, das neue Leitmedium, ist jedoch immer noch ein wenig suspekt.

Umso wichtiger ist es daher, die Filme – und befinden sie sich auch noch so fern des akademisch nobilitierten Filmkanons – einer gebührenden, sachlichen und vor allem genauen Analyse zu unterziehen. Der ‚Bedeutungswandel‘, den etliche der hier untersuchten Werke in der Vergangenheit erfahren haben (etwa die Aufnahme des 1970er-Jahre-Horrorfilms in den akademischen Filmkanon), zeigt, dass es unmöglich ist, den ‚Wert‘ eines Films langfristig zu bestimmen. Eine zeitnahe Diskussion scheint auch angesichts eines sich stetig beschleunigenden Outputs an Filmen notwendig zu sein, damit die ästhetische Debatte mit der Entwicklung standhalten kann. Ich hoffe mit der vorangegangenen Untersuchung diesem Anspruch so weit als möglich gedient zu haben.

Stefan Höltgen

Bonn, im Sommer 2008

¹³⁰⁹ Ich verweise hier auf die lesenswerte Monografie *Zensierte Bücher* von Frank Schäfer, die nur die Zensurfälle des 19. und 20. Jahrhunderts diskutiert. (Schäfer 2007.)

6. Quellen- und Literaturverzeichnis

6.1 Film- und Tonquellen

Angeführt sind alle Film- und Tonquellen in alphabetischer Reihenfolge, aus denen zitiert wurde. Alternativfassungen sowie Begleitprogramme, die auf den Medien enthalten sind (Trailer, Dokumentationen u. a.) sind unterhalb der jeweiligen Medientitel gelistet.

ALIEN (USA 1979, Regie: Ridley Scott), Alien Legacy Jubiläums-Edition, 20th Century Fox Home Entertainment 2000 (Best.-Nr.: 0008308).

ANGELOCKT (LURED, USA 1947, Regie: Douglas Sirk), Kinowelt/Arthaus 2007 (Best.-Nr. 0501587).

ANGST (Österreich 1983, Regie: Gerald Kargl), Special Edition mit Bonus-DVD, epiX 2007 (Best.-Nr. 33035).

ARSEN UND SPITZENHÄUBCHEN (ARSENIC AND OLD LACE, USA 1944, Regie: Frank Capra), Warner Bros./Turner Entertainment 2004 (Best.-Nr.: 6502595):

- Deutsche Kinofassung von 1957 (113 Minuten).
- Deutsche Kinofassung von 1962 (110 Minuten).

BLOOD FEAST (USA 1963, Regie: Herschell Gordon Lewis), cmv Laservision 2002 (Best.-Nr.: CMV 9921-DVD).

BLUTGERICHT IN TEXAS (THE TEXAS CHAINSAW MASSACRE, USA 1974, Regie: Tobe Hooper), VPS Video/Laser Paradise 1999 (Best.-Nr.: 40428).

C'EST ARRIVÉ PRÈS DE CHEZ VOUS (Belgien 1992, Regie: Rémy Belvaux, André Bonzel, Benoît Poelvoorde):

- MAN BITES DOG, The Criterion Collection, DVD inkl. 8-seitiges Booklet, Criterion Collection 2002 (Cat. No. MAN250).
- MANN BEIßT HUND, TV-Mitschnitt N3 ohne Datum.

COPYKILL (Copycat, USA 1995, Regie: Jon Amiel), Warner Home Video (Best.-Nr.: Z5 14168).

DAS WACHSFIGURENKABINETT (Deutschland 1924, Regie: Paul Leni), TV-Fassung, VHS-Abzug ohne Datum.

DER MANN, DER PETER KÜRTE HIESS (LE VAMPIR DE DÜSSELDORF, Spanien, Italien, Frankreich 1965, Regie: Robert Hossein), deutsch synchronisierter TV-Mitschnitt RTL, ohne Datum.

DER MÖRDER WOHNT IN NUMMER 21 (L'ASSASSIN HABITE ... AU 21, Frankreich 1942, Regie: Henri-Georges Clouzot), französische Fassung mit deutschen Untertiteln, VHS-Abzug ohne Datum.

DERANGED (USA 1974, Regie: Jeff Gillen, Alan Ormsby), 30th Anniversary Collector's Edition, Unrated Version, Legend Films Entertainment 2002 (Best.-Nr.: 76607539):

- ED GEIN: AMERICAN MANIAC (USA 1981, Regie: N. N.), Bonus-Material auf DERANGED-DVD.

DIE BÜCHSE DER PANDORA (Deutschland 1929, Regie: G. W. Pabst):

- Fassung mit deutschen Zwischentiteln, TV-Mitschnitt auf VHS ohne Datum.
- Special Edition mit englischen Zwischentiteln, Second Sight Film 2002 (Best.-Nr.: 3NDVD 3036).

DOCTOR X (USA 1932, Regie: Michael Curtiz):

- schwarz-weiß-Fassung, TV-Mitschnitt auf VHS ohne Datum.
- Farbfassung, TV-Mitschnitt auf VHS ohne Datum.

ED GEIN – EIN TRUE-CRIME-HÖRSPIEL (Deutschland 2002, Regie: Jörg Buttgerit), Ausgestrahlt am 03.10.2002 auf WDR Eins Live.

ENSAYO DE UN CRIMEN (Mexiko 1955, Regie: Luis Buñuel), spanische Fassung mit deutschen Untertiteln, VHS-Abzug ohne Datum.

ES GESCHAH AM HELLICHTEN TAG (Deutschland/Schweiz/Spanien 1958, Regie: Ladislao Vajda), Universum Film 2003 (Best.-Nr.: 74321).

FRENZY (GB 1971, Regie: Alfred Hitchcock), Die Hitchcock Collection, Universal 2001 (Best.-Nr.: 9035619).

FROM HELL (USA 2001, Regie: Albert und Allen Hughes). 2er Disc Special Edition, 20th Century Fox Home Entertainment 2001 (Best.-Nr.: F2-SDE 2223107).

FUNNY GAMES (Österreich 1997, Regie: Michael Haneke), Home Edition. Concorde Home Entertainment 2005 (Best.-Nr. 2230):

- Funny Games – Entretien avec Michael Haneke par Serge Toubinana (o. J.), Bonusmaterial auf der DVD.

HENRY – PORTRAIT OF A SERIAL KILLER (USA 1986, Regie: John McNaughton):

- Deutsche DVD, Red Edition, Laser Paradise 1997 (Best.-Nr.: 1997-181).
- 2-DVD 20th Anniversary Edition, MPI/Dark Skys 2005 (Best.-Nr.: 030306770093).
 - PORTRAIT: THE MAKING OF HENRY (USA/UK 2005, Regie: David Gregory), Bonus-Material auf der 2. DVD.
 - 30 minute documentary (from The Serial Killers) on Henry Lee Lucas, Bonus-Material auf der 2. DVD.

HOUSE OF WAX (USA 1953, Regie: André de Toth), Warner Bros. 2003 (Best.-Nr.: 11054).

- HOUSE-OF-WAX-Trailer (USA 1953, Regie: N.N.), Bonus-Material auf HOUSE-OF-WAX-DVD.

KALIFORNIA (USA 1992, Regie: Dominic Sena), MGM DVD (Best.-Nr.: 1989408Z5).

- M – EINE STADT SUCHT EINEN MÖRDER (Deutschland 1931, Regie: Fritz Lang), Universum Film 2003 (Best.-Nr.: 74321 95764 9).
- MONSIEUR VERDOUX (USA 1947, Regie: Charles Chaplin), TV-Mitschnitt auf VHS ohne Datum.
- MONSTER (USA 2003, Regie: Patty Jenkins), e-m-s 3-DVD-Deluxe-Edition (Art.-Nr.: 115586):
- AILEEN WUORNOS – THE SELLING OF A SERIAL KILLER (GB 1992, Regie: Nick Broomfield), Bonusmaterial auf der 3. DVD.
 - AILEEN – LIFE AND DEATH OF A SERIAL KILLER (GB/USA 2003, Regie: Nick Broomfield und Joan Chrućhill), Bonusmaterial auf der 3. DVD.
 - BASED ON A TRUE STORY: THE MAKING OF MONSTER (USA 2004, Regie: Gabriel London), Bonusmaterial auf der 1. DVD.
- NACHTS, WENN DER TEUFEL KAM (Deutschland 1957, Regie: Robert Siodmak), Kinowelt/Arthaus 2006 (Best.-Nr.: 500601).
- NATURAL BORN KILLERS (USA 1994, Oliver Stone): Oliver Stone präsentiert NATURAL BORN KILLERS Director's Cut. 3 Disc Deluxe Edition, Laser Paradise (Nr. 1997-642):
- Chaos Rising – The Storm Around Natural Born Killers (USA 2001, Charles Kiselyak), Bonusmaterial auf der DVD.
- OVERKILL – THE AILEEN WUORNOS STORY (USA 1992, Regie: Peter Levin), Republic Pictures Television, Verleih: Odyssey-Video (Nr. ODY 337).
- PEEPING TOM (GB 1961, Regie: Michael Powell), The Criterion Collection (Best.-Nr.: 58).
- PIÈGES (Frankreich 1939, Regie: Robert Siodmak), Teledis FilmOffice 1980 (EAN-Nr.: 3357802875730) – französische VHS-Kassette.
- PSYCHO (USA 1960, Regie: Alfred Hitchcock), Universal 2003 (Best.-Nr.: 902 783 1):
- PSYCHO-TRAILER I (USA 1960, Regie: N.N.), Bonus-Material auf PSYCHO-DVD.
 - PSYCHO-TRAILER II (USA 1960, Regie: N.N.), Bonus-Material auf PSYCHO-DVD.
 - MAKING OF PSYCHO (USA o. J., Regie: N. N.), Bonus-Material auf Psycho-DVD.
- SUPERNATURAL (USA 1933, Regie: Victor Halperin), TV-Fassung, VHS-Abzug ohne Datum.
- TED BUNDY (USA 2002, Regie: Matthew Bright), e-m-s 2004 (Art. Nr: 115092).
- THE BOSTON STRANGLER (USA 1968, Regie: Richard Fleischer):
- DER FRAUENWÜRGER VON BOSTON, 20th Century Fox 2005 (Best.-Nr.: 01015 131).
 - Widescreen Edition, 20th Century Fox Home Entertainment 2004 (EAN.-Nr.: 024543119982).
- THE CELL (USA 2000, Regie: Tarsem Singh), 2 DVD's Director's Cut, Kinowelt (Best-Nr. 500793):
- STYLE AS SUBSTANCE. REFLECTIONS ON TARSEM. Bonusmaterial auf der 2. DVD.

- Deleted Scenes. Bonusmaterial auf der 2. DVD.

THE LAST HORROR MOVIE (GB 2003, Regie: Julian Richards):

- unrated Director's Cut, Fangoria presents Gorezone Video 2003 (Best.-Nr.: 295670153-2).
- Deutsche Verleihversion (SPIO/JK-geprüft, 67 Minuten), Legend Home Entertainment 2005 (Best.-Nr. 51659).
- Deutsche Kaufversion (kJ-Fassung, 59 Minuten), Legend Home Entertainment 2005 (Best.-Nr.: 76690619).
- Österreichische Kaufversion (ungeschnittene Fassung), Legend Home Entertainment 2005 (Best.-Nr.: PF100100).

THE LODGER (GB 1926, Regie: Alfred Hitchcock), Alfred Hitchcock - The Early Years, Concorde 2003 (Best.-Nr.: 2099).

THE SILENCE OF THE LAMBS (USA 1990, Regie: Jonathan Demme), DAS SCHWEIGEN DER LÄMMER, 2-DVD Special Edition inkl. 8-seitiges Booklet, MGM 2001 (Best.-Nr. 1590708):

- INSIDE THE LABYRINTH – THE MAKING OF THE SILENCE OF THE LAMBS (USA 2001, Regie: Jeffrey Schwarz), Bonus-Material auf der THE-SILENCE-OF-THE-LAMBS-DVD

THE SNIPER (USA 1952, Regie: Edward Dmytryk), VHS-Abzug ohne Datum.

THE SPIRAL STAIRCASE (USA 1945, Regie: Robert Siodmak), deutsch synchronisierte Fassung, atlas-Film Classic Collection 1992 (Best.-Nr.: 4267).

WHILE THE CITY SLEEPS (USA 1956, Fritz Lang), VHS-Abzug ohne Datum.

6.2 Ausgaben und Forschungsliteratur

A. O. (1980): Peeping Tom. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 12.12.1980, o. S.

A. W. (1961): „Das verbrecherische Leben des Archibaldo de la Cruz“. In: Evangelischer Film-Beobachter 13, Folge 27, Nrr. 401-417, 08.07.1961, S. 346f.

Adorno, Theodor W. (2003): Fernsehen als Ideologie. In: ders.: Eingriffe. Neun kritische Modelle. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, S. 81-98.

Agee, James (1965): Monsieur Verdoux. In: Filmkritik, Nr. 9/1965, S. 490-496 (zuerst in: The Nation, 31.05., 14.06., 21.06.1947).

Altenloh, Emilie (1977): Zur Soziologie des Kinos. Die Kinounternehmen und die sozialen Schichten ihrer Besucher. Schriften zur Soziologie und Kultur, Bd. 3. Jena 1914; Neudruck 1977.

Amtsgericht Karlsruhe (2004): Beschluss 31Gs 134/04 vom 20.01.2004 (Beschlagnahme-Beschluss „Blood Feast“). In: Langewitz/Nagenborg (2005), S. 3-5.

Andree, Martin (2005): Archäologie der Medienwirkung. Faszinationstypen von der Antike bis heute. München: Fink.

- Arbeitsausschuss Freiwillige Selbstkontrolle der Filmwirtschaft (2005a): Jugendscheid. Begründung der Beurteilung nach § 12 i. V. m. § 14 JuSchG, Prüfsitzung vom 16.06.2005, Prüf-Nr. 102 754/DVD, Spielfilm: „The Last Horror Movie“. Unveröffentlichtes Prüfungsgutachten.
- Arbeitsausschuss Freiwillige Selbstkontrolle der Filmwirtschaft (2005b): Jugendscheid. Begründung der Beurteilung nach § 12 i. V. m. § 14 JuSchG, Prüfsitzung vom 09.08.2005, Prüf-Nr. 102 754-a/DVD, Spielfilm: „The Last Horror Movie“. Unveröffentlichtes Prüfungsgutachten.
- Arbeitsausschuss Freiwillige Selbstkontrolle der Filmwirtschaft (2005c): Jugendscheid. Begründung der Beurteilung nach § 12 i. V. m. § 14 JuSchG, Prüfsitzung vom 07.09.2005, Prüf-Nr. 102 754-b/DVD, Spielfilm: „The Last Horror Movie“. Unveröffentlichtes Prüfungsgutachten.
- Arnheim, Rudolf (1931): Eine Minute Pause! In: Die Weltbühne, Nr. 23, 09.06.1931, Nachdruck: Jacobson (1978), S. 846-848.
- Arnheim, Rudolf (2004): Zum ersten Mal! (1931) In: ders.: Die Seele der Silberschicht. Medientheoretische Texte. Hrsg. v. Helmut H. Diederichs, Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Arnold, Frank (1993): Henry – Portrait of a Serial Killer. In: epd film, Nr. 3/1993, S. 42.
- Assheuer, Thomas (1997): Gewalttätig gegen Gewalt: Michael Hanekes Skandalfilm „Funny Games“. In: Die Zeit, Nr. 38/1997, o. S.
- Atkinson, Michael (1999): The Movies Made Me Do It. How much are ‚Natural Born‘ Killers affected by film violence? In: Village Voice, 5.-11. May 1999, <http://www.villagevoice.com/news/9918,atkinson,5325,1.html> (Abrufdatum: 03.03.2008).
- Aurich, Rolf / Jacobsen, Wolfgang / Schnauber, Cornelius (Hrsgg.) (2001): Fritz Lang. Leben und Werk. Bilder und Dokumente. Berlin: Jovis.
- Bächlin, Peter (1975): Der Film als Ware. Frankfurt a. M.: Athenäum Fischer.
- Bahners, Patrick (1993): Das Zeigen der Hämmer. Im Kino: „Henry“ von John McNaughton. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, Nr. 84, 10.04.1993, S. 26.
- Bammann, Kai (2004): Zwischen Realität, Fiktion und Konstruktion: Auf der Suche nach dem weiblichen Serienkiller. In: Robertz/Thomas (2004), S. 143-155.
- Banz, Helmut W. (1980): Das Auge, das tötet. Kino: Michael Powells „Peeping Tom“. In: Die Zeit, 17.10.1980, S. 56.
- Bardsley, Marilyn (o. J.): Angelo Buono and Kenneth Bianchi – The Hillside Stranglers. In: Crime Library, http://www.crimelibrary.com/serial_killers/predators/stranglers/rampage_1.html (Abrufdatum: 09.02.2006).
- Barfuss, Thomas (2002): Konformität und bizarres Bewusstsein. Zur Verallgemeinerung und Veraltung von Lebensweisen in der Kultur des 20. Jahrhunderts. Hamburg: Argument.

- Barlow, Alex (2007): Tartan pulls ‚The Last Horror Movie‘. Horror film cited as influence on double murder. In: TOMB – Time Out Movie Blog, <http://www.timeout.com/film/news/1771.html> (Abrufdatum: 25.04.2007).
- Barthes, Roland (1987): S/Z. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Barthes, Roland (1989): Die helle Kammer. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Baudelaire, Charles (1980): Les Fleurs du Mal / Die Blumen des Bösen. Französisch/Deutsch. Stuttgart: Reclam.
- Baudrillard, Jean (1978a): Die Agonie des Realen. Berlin: Merve.
- Baudrillard, Jean (1978b): Kool Killer oder Der Aufstand der Zeichen. Berlin: Merve.
- Bauer, Ludwig (1992): Authentizität, Mimesis, Fiktion: Fernsehunterhaltung und Integration von Realität am Beispiel des Kriminalsujets. München: Schaudig/Bauer/Ledig.
- Beier, Lars-Olav / Seeßlen, Georg (Hrsgg.) (1999): Alfred Hitchcock. Berlin: Bertz 1999.
- Benda, Richard (1980): Psychiatrie im österreichischen Strafvollzug. In: Kriminalistik. Zeitschrift für die gesamte kriminalistische Wissenschaft und Praxis 34, Nr. 9/1980, S. 399f.
- Benjamin, Walter (1991a): Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. In: ders.: Gesammelte Schriften. Hrsg. v. Rolf Tiedermann und Hermann Schweppenhäuser, Bd. I. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, S. 471-508.
- Benjamin, Walter (1991b): Über einige Motive bei Baudelaire. In: ders.: Gesammelte Schriften. Hrsg. v. Rolf Tiedermann und Hermann Schweppenhäuser, Bd. I. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, S. 607-653.
- Bense, Max / Walther, Elisabeth (Hrsgg.) (1973): Wörterbuch der Semiotik. Köln: Kiepenheuer & Witsch.
- Benthien, Claudia (1999): Haut. Literaturgeschichte – Körperbilder – Grenzdiskurse. Reinbek: rowohlt.
- Berg, Jan (2001): Techniken der medialen Authentifizierung Jahrhunderte vor der Erfindung des „Dokumentarischen“. In: Hoffmann/von Keitz (2001), S. 51-70.
- Berg, Jan / Hügel, Hans-Otto / Kurzenberger, Hajo (Hrsgg.) (1997): Authentizität als Darstellung. Hildesheim: Universität Hildesheim.
- Berg, Karl (2004): Der Sadist. Der Fall Peter Kürten. München: belleville.
- Bergmann, Anna (2000): Wissenschaftliche Authentizität und das verdeckte Opfer im medizinischen Erkenntnisprozess. In: Fischer-Lichte/Pflug (2000), S. 323-350.
- Berthold, Will (1980): Nachts, wenn der Teufel kam. Tatsachenbericht. München: Heyne.
- Beyer, Friedemann (1992): Karlheinz Böhm. Seine Filme – sein Leben. München: Heyne 1992.
- Blaauw, J. A. (1994): Kriminalistische Scharlatanerien. Bruno Lüdke – Deutschlands größter Massenmörder? In: Kriminalistik – Zeitschrift für die gesamte kriminalistische Wissenschaft und Praxis 48, Nr. 11/1994, S. 705-712.

- Blackwelder, Rob (2003): *Monster's Mama*. Writer-director Patty Jenkins talks about her bold casting of Charlize Theron as serial-killer prostitute Aileen Wuornos in brilliant, gloomy biopic. In: *Splicedwire*, <http://www.splicedonline.com/03features/pjenkins.html> (Abrufdatum: 23.04.2007).
- Blackwelder, Rob (o. J.): *Respect from Theron out*. In: *Splicedwire*, <http://www.splicedonline.com/03features/ctheron.html> (Abrufdatum: 23.04.2007)
- Bloch, Robert (1996): *Das Schlachtfeld des Ed Gein*. In: *Farin/Schmid (1996)*, S. 39-46.
- Bloch, Robert (2004): *Psycho*. München: Heyne.
- Blothner, Dirk (1999): *Erlebniswelt Kino. Über die unbewusste Wirkung des Films*. Bergisch Gladbach: Lübbe.
- Blumenberg, Hans C. (Hrsg.) (1980): *Robert Siodmak. Zwischen Berlin und Hollywood: Erinnerungen eines großen Filmregisseurs*. München: Herbig.
- Bock, Hans-Michael / Töteberg, Michael (Hrsgg.) (1997): *Douglas Sirk: Imitation of life. Ein Gespräch mit Jon Halliday*. München: Filmverlag der Autoren.
- Bohrer, Karl-Heinz (1978): *Die Ästhetik des Schreckens. Die pessimistische Romantik und Ernst Jüngers Frühwerk*. München/Wien: Hanser.
- Bohrer, Karl-Heinz (1994). *Das absolute Präsens. Die Semantik ästhetischer Zeit*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Bollinger, Luis / Buchmüller, Ernst (Hrsgg.) (1996): *play Dürrenmatt. Ein Lese- und Bilderbuch*. Zürich: Diogenes.
- Bonzel, André (2002): *Gorilla Filmmaking*. In: DVD-Booklet zu „Mann beißt Hund“, S. 2.
- Bordwell, David (1988): *The classical Hollywood style, 1917-60*. In: *Bordwell/Staiger/Thompson (1988)*, S. 1-84.
- Bordwell, David / Staiger, Janet / Thompson, Kristin (1988): *The Classical Hollywood Cinema*. London: Routledge and Kegan Paul.
- Bouzereau, Laurent (2000): *Ultra Violent Movies. From Sam Peckinpah to Quentin Tarantino*. New York: Kensington Publ. Corp.
- Bratze-Hansen, Miriam (1995): *Dinosaurier sehen und nicht gefressen werden: Kino als Ort der Gewalt-Wahrnehmung bei Benjamin, Kracauer und Spielberg*. In: *Koch, Gertrud (Hrsg.): Auge und Affekt*. Frankfurt a. M.: Fischer, S. 249-271.
- Brottman, Nikita (1998): *Meat is Murder! An illustrated Guide to Cannibal Culture*. London/New York: Creation Books.
- Brücher, Klaus (2005): *Therapeutische Räume. Zur Theorie und Praxis psychotherapeutischer Interaktion*. München: Elsevier.
- Bruno, Anthony (o. J.): *Hannibal Lecter*. In: *Crime-Library*, www.crimelibrary.com/serial_killers/weird/lecter/ (Abrufdatum: 09.09.2006).
- Buchka, Peter (1980): *Ein Film mit Vergangenheit. Zur Wiederveröffentlichung von Michael Powells „Peeping Tom“*. In: *Süddeutsche Zeitung*, 11.10.1980, o. S.

- Buchmüller, Ernst (1996): Nach einer Original Filmstory von F.D. In: Bollinger/Buchmüller (1996), S. 136-137.
- Bühler, Gerhard (2002): Postmoderne auf dem Bildschirm – auf der Leinwand. Musikvideo, Werbespots und David Lynchs Wild at Heart. St. Augustin: Gardez!
- Bühler, Wolf-Eckart / Färber, Helmut / Limmer, Wolfgang / Netschies, Maciek (1972): Gespräch mit Alfred Hitchcock. In: Filmkritik 16, Nr. 12, 01.12.1972, S. 638-643.
- By Night, Amanda (o. J.): Last Horror Movie on the Left. Amanda by Night interviews. Filmmaker Julian Richards. In: <http://www.unitshifter.com/richards.html> (Abrufdatum: 04.05.2007).
- C. K. (1957): Nachts, wenn der Teufel kam. In: filmdienst, Nr. 40/1957, S. 417 (fd-Nummer: 6203).
- C. T. (= Christian Thiel) (2004): Konstruktivismus. In: Mittelstraß, Jürgen (Hrsg.): Enzyklopädie Philosophie und Wissenschaftstheorie, Bd. 2. Stuttgart/Weimar: Metzler, S. 449-453.
- Canby, Vincent (1993): Review/Film Festival; First the Murders, Then the Merchandising. In: The New York Times, 09.10.1993, S. 16.
- Capra, Frank (1997): The name above the title: an autobiography. New York: Da Capo Press.
- Champion, D. L. (1996): House of Horror (1958). In: Farin/Schmid (1996), S. 20-38.
- Chion, Michel (2003): Mabuse – Magie und Kräfte des *acousmêtre*. Auszüge aus *Die Stimme im Kino*. In: Epping-Jäger, Cornelia / Linz, Erika (Hrsgg.): Medien/Stimmen, Mediologie, Bd. 9. Köln: DuMont, S. 124-159.
- Christie, Ian (1978): The Scandal of Peeping Tom. In: ders. (Hrsg.): Powell, Pressburger and Others. London: bfi, S. 53-62.
- Cinefacts (2005): The Last Horror Movie und die FSK. Diskussion vom 24.06.2005 (14:44:53 Uhr) bis 13.06.2006 (18:43:48), <http://forum.cinefacts.de/showthread.php?t=140031> (Abrufdatum: 11.05.2007).
- CineGraph – Lexikon zum deutschsprachigen Film. Hrsg. v. Hans-Michael Bock. München: edition text + kritik, o. J.
- ck. (1957): Nachts, wenn der Teufel kam. In: Evangelischer Film-Beobachter 9, Folge 39, Nrr. 618-630, 26.09.1957, S. 450f.
- Clover, Carol J. (1987): Her Body, Himself: Gender in the Slasher Film. In: Grant, Keith Barry (Hrsg.): The Dread of Difference. Gender and the Horror Film. Austin: University of Texas Press 2003, S. 66-113.
- Clover, Carol J. (1992): Men, Women, and Chainsaws. Gender in the modern Horror Film. Princeton: Princeton Univ. Press.
- Coleman, Loren (2004): The Copycat Effect. How the Media and Popular Culture Trigger the Mayhem in Tomorrow's Headlines. New York/London/Toronto/Sidney: Paraview Pocket Books.

- Conrad, Andreas (2005): Cocktail für den Kommissär. In: Der Tagesspiegel Online, 30.01.2005, <http://archiv.tagesspiegel.de/archiv/26.01.2005/1610132.asp> (Abrufdatum: 30.01.2005).
- Crime Library. Criminal Minds and Methods, <http://www.crimelibrary.com/> (Abrufdatum: 03.03.2008).
- Curry, Christopher Wayne (1999): A Taste of Blood. The Films of Herschell Gordon Lewis. London: Creation.
- Darke, Chris (1994): Kalifornia. In: Sight and Sound, April 1994, S. 81f.
- Davis, William D. (1987): A Tale of Two Movies: Charlie Chaplin, United Artists, and the Red Scare. In: Cinema Journal 27, No. 1/Fall 1987, S. 47-62.
- Davison, W. Phillips (1983). The third-person effect in communication. In: Public Opinion Quarterly, Nr. 47/1983, S. 1-15.
- De Quincey, Thomas (2004): Der Mord als eine schöne Kunst betrachtet. Berlin: Autorenhaus.
- DeRosa, Steven (2001): The Other FRENZY aka KALEIDOSCOPE. The *Frenzy* that Hitchcock didn't make! In: <http://www.stevenderosa.com/writingwithhitchcock/frenzy.html> (Abrufdatum 07.10.2007.)
- Derrida, Jacques (1990): Die différance. In: Engelmann, Peter (Hrsg.): Postmoderne und Dekonstruktion. Texte französischer Philosophen der Gegenwart. Stuttgart: Reclam, S. 76-113.
- Derrida, Jacques / Stiegler, Bernard (2006): Echographien – Fernsehgespräche. Wien: Passagen.
- Diderot, Denis (1968a): Von der dramatischen Dichtkunst (1758). In: ders.: Ästhetische Schriften. Hrsg. v. Friedrich Bassenge, Bd. 1. Frankfurt a. M.: Europäische Verlagsanstalt, S. 239-347.
- Diderot, Denis (1968b): Aus den Briefen der Jahre 1756-1767: CXI. An Mademoiselle Jodin. In: ders.: Ästhetische Schriften. Hrsg. v. Friedrich Bassenge, Bd. 2. Frankfurt a. M.: Europäische Verlagsanstalt, S. 243-245.
- Diedrichsen, Diedrich (2004): Killerin mit Seele. Patty Jenkins' halbherzige Einfühlung in ein „Monster“. In: Die Zeit, Nr. 17, 15.04.2004, S. 53.
- Dirk, Rüdiger / Sowa, Claudius (2000): Teen Scream. Titten & Terror im neuen amerikanischen Kino. Hamburg/Wien: Europa Verlag.
- Distelmeyer, Jan (2000): The Cell. Tarsem Sings Variante des Serienkiller-Themas. In: epd Film, Nr. 12/2000, S. 37f.
- Distelmeyer, Jan (2005): Autor Macht Geschichte. Oliver Stone, seine Filme und die Werkgeschichtsschreibung. München: edition text + kritik.
- Drinck, Barbara / Ehrenspeck, Yvonne / Hackenberg, Achim / Hedenigg, Silvia / Lenzen, Dieter (2001): Von der Medienwirkungsbehauptung zur erziehungswissenschaftlichen Medienrezeptionsforschung. Ein Vorschlag zur Analyse von Filmkommunikation. In: Me-

- dienPädagogik, 6.4.2001, Internet: <http://www.medienpaed.com/01-1/drink1.pdf> (Abrufdatum: 07.08.2007).
- Dürrenmatt, Friedrich (1996a): Der Filmproduzent Lazar Wechsler. In: Bollinger/Buchmüller (1996), S. 139-141.
- Dürrenmatt, Friedrich (1996b): Das Versprechen. Requiem auf dem Kriminalroman. In: ders.: Gesammelte Werke 4: Romane. Zürich: Diogenes, S. 421-575.
- Dyer, Richard (1997): Kill and kill again. In: Sight and Sound, 9/1997, S. 14-17.
- E. K-r (1961): Gänsehaut in reicher Auswahl. In: Frankfurter Rundschau, 13.04.1961, o. S.
- Eco, Umberto (1987): Nachschrift zum „Namen der Rose“. München: dtv.
- EFB. (1958): Es geschah am hellichten Tag. In: Evangelischer Film-Beobachter 10, Folge 31, Nrr. 482-498c, 31.07.1958, S. 375-376.
- Eisendle, Helmut (1999): Medien und Wirklichkeit. In: Rusch, Gebhard / Schmidt, Siegfried J. (Hrsgg.): Konstruktivismus in der Medien- und Kommunikationswissenschaft. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1999, S. 185-188.
- Eisner, Lotte H. (1980): Die dämonische Leinwand. Frankfurt a. M.: Kommunales Kino Frankfurt.
- Elsaesser, Thomas (2001): Realität zeigen: Der frühe Film im Zeichen Lumières. In: Hofmann/von Keitz (2001), S. 27-50.
- Engell, Lorenz (1992): Sinn und Industrie. Einführung in die Filmgeschichte. Frankfurt a. M. u. a.: Campus.
- Engell, Lorenz (2001): Vorlesung: Semiotik. 8. Vorlesung vom 12.12.2001. Internet: <http://www.uni-weimar.de/medien/philosophie/lehre/ws0102/Semiotik08.pdf> (Abrufdatum: 30.05.2004).
- Essig, Mark (2003): Edison and the Electric Chair. A Story of Light and Death. Phoenix Mill u. a.: Sutton Publishing.
- Ev. (1960): Psycho. In: filmdienst, Nr. 43/1960, S. 366 (fd-Nummer 9570).
- Ev. (1965): Der Mann, der Peter Kürten hieß. Le Vampire de Düsseldorf. In: filmdienst, Nr. 20/21/1965, S.36f. (fd-Nummer: 134244).
- Farin, Michael / Schmid, Hans (Hrsgg.) (1996) : Ed Gein – A Quiet Man. München: belleville.
- Faulhaber, G. (1958): „Nachts, wenn der Teufel kam“. Eine Stellungnahme zu der Filmbesprechung in Heft 12/1957. In: Deutsche Polizei, Heft 3, März 1958, S. 72.
- Faulstich, Werner (1996): Der neue Thriller: The Silence of the Lambs (Das Schweigen der Lämmer, 1991). In: ders. / Korte, Helmut (Hrsgg.): Fischer Filmgeschichte, Bd. 5: Massenware und Kunst. 1977-1995. Frankfurt a. M.: Fischer, S. 270-288.
- FD (1953): Nicht jeder unbedenkliche Film muß überall unbedenklich wirken. In: filmdienst, Nr. 9/1953, o. S.

- Felix, Jürgen (2002): Ironie und Identifikation. Die Postmoderne im Kino. In: ders. (2002), S. 153-179.
- Felix, Jürgen (Hrsg.) (1998): Unter die Haut. Signaturen des Selbst im Kino der Körper. St. Augustin: Gardez!
- Felix, Jürgen (Hrsg.) (2002): Die Postmoderne im Kino – Ein Reader. Marburg: Schüren.
- Fellner, Markus (2006): Psycho Movie. Zur Konstruktion psychischer Störungen im Spielfilm. Bielefeld: transcript.
- Fendel, Heike-Melba (1993): Ein Independent in Hollywood. In: epd Film, Nr. 9/1993, S. 18-21.
- Filmbewertungsstelle Wiesbaden (1972): BA-Gutachten zu „Frenzy“ (Frenzy), Prüf-Nr. 14478, 19.09.1972.
- Fischer, Heinz-Dietrich / Niemann, Jürgen / Stodiek, Oskar (1996): 100 Jahre Medien-Gewalt-Diskussion in Deutschland. Synopse und Bibliographie zu einer zyklischen Entrüstung. Frankfurt a. M.: IMK.
- Fischer, Herwig (1990): Der Duschmord in Alfred Hitchcocks „Psycho“. Eine Mikroanalyse. Erlanger Beiträge zur Medientheorie und -praxis, Nr. 9/1990.
- Fischer-Lichte Erika / Pflug, Isabel (Hrsgg.) (2000): Inszenierung von Authentizität. Tübingen/Basel: Francke.
- Fleck, Patrice (1997): Looking in the wrong direction: displacement and literacy in the Hollywood serial killer drama. In: Post Script 16, Nr. 2/1997, S. 35-43.
- Fohrmann, Jürgen (1988): Der Kommentar als diskursive Einheit der Wissenschaft. In: Fohrmann, Jürgen / Müller, Harro (Hrsgg.): Diskurstheorien und Literaturwissenschaft. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, S. 244-257.
- Foucault, Michel (1978): Dispositive der Macht. Über Sexualität, Wissen und Wahrheit. Berlin: Merve.
- Foucault, Michel (1994): Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Foucault, Michel (1997): Archäologie des Wissens. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Foucault, Michel (1997): Die Sorge um sich. Sexualität und Wahrheit 3. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Foucault, Michel (1999): Die Ordnung der Dinge. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Foucault, Michel (2001): Schriften, Bd. I. 1954-1969. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Foucault, Michel (2003): Was ist ein Autor? (Vortrag). In: ders.: Schriften zur Literatur. Hrsg. v. Daniel Defert und François Ewald. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, S. 234-270.
- Fr. (1960): „Psycho“. In: Evangelischer Film-Beobachter 12, Folge 44, 29.10.1960, S. 549.
- Fraenkel, Heinrich (Alias: hfr) (1928): Der gefährliche „Jack the Ripper“. In: Lichtbild-Bühne, Nr. 151, 23.6.1928, zit. n. CineGraph – Eintrag zu „Das Wachsfigurenkabinett“ (CBW016383 [M]).

- Frank, Reinhard (1931): Das Strafgesetzbuch für das Deutsche Reich nebst dem Einführungsgesetz. Hrsg. v. Reinhard Frank, Tübingen: Verlag von J. C. B. Mohr 1931, hier: vierter Abschnitt: Gründe, welche die Strafe ausschließen oder mildern, S. 137-151.
- Freud, Sigmund (1961a): Die Traumdeutung. In: ders.: Gesammelte Werke. Hrsg. v. Anna Freud u. a., Bd. II/III. Frankfurt: Fischer, S. 1-642.
- Freud, Sigmund (1961b): Totem und Tabu. In: ders.: Gesammelte Werke. Hrsg. v. Anna Freud u. a., Bd. IX. Frankfurt: Fischer.
- Freud, Sigmund (1963a): Jenseits des Lustprinzips. In: ders.: Gesammelte Werke. Hrsg. v. Anna Freud u. a., Bd. XIII. Frankfurt: Fischer, S. 2-69.
- Freud, Sigmund (1963b): Eine Teufelsneurose im siebzehnten Jahrhundert. In: ders.: Gesammelte Werke. Hrsg. v. Anna Freud u. a., Bd. XIII. Frankfurt a. M.: Fischer, S. 317-353.
- Freud, Sigmund (1963c): Hemmung, Symptom und Angst. In: ders.: Gesammelte Werke. Hrsg. v. Anna Freud u. a., Bd. XIV. Frankfurt a. M.: Fischer, S. 111-205.
- Freud, Sigmund (1964): Beiträge zur Psychologie des Liebeslebens. In: ders.: Gesammelte Werke. Hrsg. v. Anna Freud u. a., Bd. VIII. Frankfurt: Fischer, S. 65-92.
- Freud, Sigmund (1966): Das Unheimliche. In: ders.: Gesammelte Werke. Hrsg. v. Anna Freud u. a., Bd. XII. Frankfurt: Fischer, S. 227-268.
- Freud, Sigmund / Breuer, Joseph (1964): Über den psychischen Mechanismus hysterischer Phänomene. Vorläufige Mitteilung. (1893) In: Freud, Sigmund. Gesammelte Werke. Hrsg. v. Anna Freud u. a., Bd. I. Frankfurt: Fischer, S. 81-98.
- Fritsch, Sibylle (1983): Schwarze Messe. In: Profil, 24.10.1983, S. 73f.
- Fritz, Jochen (2002): How to Turn Murder into Art. Zitationelle Performanz von Identität in *Copycat*. In: Karentzos, Alexandra / Käufer, Birgit / Sykora, Katharina (Hrsgg.): Körperproduktionen. Zur Artifizialität der Geschlechter. Marburg: Jonas 2002, S. 195-205.
- Fuchs, Christian (1995): Kino Killer. Wien: Edition S.
- Fuchs, Christian (2002): Bad Blood. An illustrated Guide to Psycho Cinema. Inspired by 20th Century Serial Killers an Murderers. New York: Creation.
- G. F. (= Gideon Freund) (1960): Karl-Heinz Böhm schlecht beraten. Sein Debüt in England mit einem zweifelhaften Film. In: Stuttgarter Nachrichten, 22.04.1960, o. S. (auch unter dem Titel „Photographierender Mörder. Michael Powells ‚Peeping Tom‘ ist eine Sammlung von photographischen Sadismen“. In: Nürnberger Nachrichten, 16.04.1960, o. S.)
- G. P. (1972): Frenzy. In: filmdienst, Nr. 20/1972, S. 4f. (fd-Nummer: 17984).
- Gabbard, Glen O. (1996): Copycat. In: The psychoanalytic Review, Nr. 83/2 (1996), S. 282-284.
- Galle, Birgit (2000): Devise: Schöner Gruseln. Der Film ist die Werbung: „The Cell“ – falscher Zauber von Tarsem mit Jennifer Lopez. In: Berliner Zeitung, 23.11.2000, o. S.
- Gansera, Rainer (1993): Pharisäische Entrüstung/zyklisches Gefallen. Beitrag im Rahmen der Diskussion „Gewalt im Film“, in: epd Film, Nr. 7/1993, S. 8-12, hier: S. 11f.

- Gaschler, Thomas (1996): Noch ein paar Leichen im Keller. Drei Ferngespräche nach Texas und L.A. In: Farin/Schmid (1996), S. 209-222.
- Gaschler, Thomas / Vollmar, Eckhard (Hrsgg.) (1992): Dark Stars. 10 Regisseure im Gespräch. München: belleville.
- Genette, Gerard (1993): Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Genette, Gerard (1998): Die Erzählung. München: Fink.
- Genette, Gerard (2001): Paratexte. Das Buch vom Beiwerk des Buches. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Giesen, Rolf (1990): Sagenhafte Welten. Der phantastische Film. München: Heyne.
- Ginzburg, Carlo (2002): Spurensicherung. Die Wissenschaft auf der Suche nach sich selbst. Berlin: Wagenbach.
- Godard, Jean-Luc (1981): Einführung in eine wahre Geschichte des Kinos. München/Wien: Hanser.
- Gollmar, Robert H. (1981): Maerica's most bizarre Murderer Edward Gein. New York: Windsor Publ.
- Göttler, Fritz (2004): Jenseits aller Emotionen. Charlize Theron als kaltblütige Serienmörderin in Patty Jenkins' Film „Monster“. In: Süddeutsche Zeitung, 14.04.2004, o. S.
- Grabner, Franz (2005): „Der Name der Erbsünde ist Verdrängung.“ Ein Gespräch mit Michael Haneke. In: Wessely/Larcher/Grabner (2005), S. 33-46.
- Grabner, Franz / Larcher, Gerhard / Wessely, Christian (Hrsgg.) (1996): Utopie und Fragment. Michael Hanekes Filmwerk. Thaur: Kulturverlag.
- Grafe, Frieda / Patalas, Enno / Prinzler, Helmut (1976) (Hrsgg.): Fritz Lang. München: Hanser.
- Grant, Barry Keith (Hrsg.) (1999): Film Genre Reader II. Austin: University of Texas Press.
- Greco, Joseph (1996): The Spiral Staircase. In: ders.: The File of Robert Siodmak in Hollywood 1941-1951. Ann Arbor: UMI, S. 154-175.
- Greenhouse, Linda (1991): High Court upsets Seizing of Profits on Convicts' Books. In: The New York Times, 11.12.1991, S. 1.
- Gregor, Ulrich (1965): Der Mann, der Peter Kürten hieß. Le Vampire de Düsseldorf. In: Filmkritik 9, 01.06.1965, Nr. 6, S. 333f.
- Gregor, Ulrich / Patalas, Enno (1968): Geschichte des modernen Films. Gütersloh: Bertelsmann.
- Greub, Thierry (2001) (Hrsg.): Las Meninas im Spiegel der Deutungen. Eine Einführung in die Methoden der Kunstgeschichte. Berlin: Reimer.
- Grob, Norbert (1980): Der stechende Blick der Kamera. Peeping Tom von Michael Powell. In: Filme. Neues und Altes vom Kino, Nr. 2/1980, S. 52f.

- Gruber (1980): Landtag von NÖ, XI. Gesetzgebungsperiode, III. Session, 5. Sitzung am 2. Dezember 1980. In: <http://www.noel.gv.at/service/politik/landtag/Sitzungen/11-gpw/1980-81/05-si.doc> (Abrufdatum: 10.06.2006).
- Gumin, Heinz / Meier, Heinrich (2005) (Hrsgg.): Einführung in den Konstruktivismus. Beiträge von Heinz von Förster, Ernst von Glasersfeld, Peter M. Hejl, Siegfried J. Schmidt und Paul Watzlawick. München/Zürich: Piper.
- Gunning, Tom (1996): Das Kino der Attraktionen. Der frühe Film, seine Zuschauer und die Avantgarde. In: *Meteor* 4/1996, S. 24-34.
- Gunning, Tom (2000): *The Films of Fritz Lang. Allegories of Vision and Modernity*. London: BFI.
- Hackenberg, Achim / Hajok, Daniel (2005): Film verstehen als persönliche Konstruktion. In: *TV-Diskurs*, Nr. 9/2005, Heft 2, S. 72-77.
- Hacking, Ian (1996): *Multiple Persönlichkeit. Zur Geschichte der Seele in der Moderne. Aus dem Amerikanischen von Max Looser*. München/Wien: Hanser.
- Halberstam, Judith (1995): *Skinflick: Posthuman Gender in Jonathan Demme's The Silence of the Lambs*. In: dies.: *Skin Shows. Gothic Horror and the Technology of Monsters*. Durham/London: Duke Univ. Press, S. 161-177.
- Hamacher, Rolf-Rüdiger (1993): *Kalifornia*. In: *filmdienst*, Nr. 24/1993, S. 21 (fd-Nummer: 30544).
- Hammel, Eckhard (1996) (Hrsg.): *Synthetische Welten. Kunst, Künstlichkeit und Kommunikationsmedien*. Essen: Die blaue Eule.
- Hammel, Eckhard / Reda, Gerhard (1996): *Guts & Cuts 4 Thrill Kill Cult. Über Splatter Movies, Serial Killers und das Problem filmischer Authentizität*. In: Hammel (1996), S. 21-44.
- Haneke, Michael (1998): *Violence and Media*. In: Larcher, Gerhard / Grabner, Franz / Wessely, Christian (Hrsgg.): *Visible Violence. Sichtbare und verschleierte Gewalt im Film*. Münster: Lit Verlag, S. 93-98.
- Hantke, Steffen (1998a): „The Kingdom of the Unimaginable“: The Construction of Social Space and the Fantasy of Privacy in Serial Killer Narratives. In: *Literatur Film Quarterly*, Nr. 26/1998, S. 178-195.
- Hantke, Steffen (1998b): *Mord im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Intertextualität im amerikanischen Serial Killer-Film*. In: *Felix* (1998), S. 217-234.
- Harbort, Stephan (2005): *Der Liebespaar-Mörder. Tatsachenroman*. Düsseldorf: Droste.
- Harbort, Stephan (2006): *Das Hannibal-Syndrom. Phänomen Serienmord*. München/Zürich: Piper.
- Harbort, Stephan (2006b): *Das Serienmörder-Prinzip. Was zwingt Menschen zum Bösen?* Düsseldorf: Droste.
- Hasenberg, Peter (1978): *Blutgericht in Texas. The Texas Chainsaw Massacre*. In: *filmdienst*, Nr. 20/1978, S. 11 (fd-Nummer: 20920).

- Hattendorf, Manfred (1999): Dokumentarfilm und Authentizität. Ästhetik und Pragmatik einer Gattung. Konstanz: UVK.
- Hausmanninger, Thomas (1999): Horrorfilme: Katastrophendiskurs oder Katastrophe? Ein Plädoyer gegen herkömmliche Ansichten zum Umgang mit einem umstrittenen Genre. In: *medien praktisch* 2/1999, S. 26-31.
- Heller, Heinz B. (2001): Dokumentarfilm als transitorisches Genre. In: Hofmann/von Keitz (2001), S. 15-27.
- Herrmann, Klaus (1994): non liquet – Massenmörder Bruno Lüdke? Drei Versionen eines Frauenmörders. NS-Ermittlungsbehörden, BRD-Sensationsjournalismus, DDR-Systemkritik. In: ders. / Lefèvre, Andrea / Wolff, Raymond (Hrsgg.): *Neuköllner Pitaval. Wahre Kriminalgeschichten aus Berlin*. Berlin: Rotbuch, S. 113-161.
- Herzog, Werner (1996): Images at the Horizon. In: Farin/Schmid (1996), S. 297f.
- Heybrock, Mathias (2004): Opfer und Täter. Eine wahre Geschichte. In: Freitag, 17/2004, 16.04.2004, S. 13.
- Hickethier, Knut (1990): Fiktion und Fakt. Das Dokumentarspiel und seine Entwicklung bei ZDF und ARD. In: Kreuzer/Prümm (1990), S. 53-70.
- Hiebing, Dieter (2000): Nicht gesellschaftsfähig? – Comics und Zensur. In: Seim/Spiegel (2000), S. 198-211.
- Hirsch, Mathias (2006): *Das Haus. Symbol für Leben und Tod, Freiheit und Abhängigkeit*. Gießen: Psychosozial Verlag (Imago).
- Hirschman, Albert O. (1984): *Engagement und Enttäuschung. Über das Schwanken der Bürger zwischen Privatwohl und Gemeinwohl*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- hl. (1980): Strafvollzug in Österreich in Ordnung? In: *Kriminalistik. Zeitschrift für die gesamte kriminalistische Wissenschaft und Praxis* 34, Nr. 5/1980, S. 225f.
- Hoffmann, Kay (1984): Angst. In: *Film-Echo/Filmwoche*, Nr. 13, 02.03.1984, S. 19.
- Hoffmann, Kay (2000): Zur Fiktionalisierung des Dokumentarischen. In: *Medienwissenschaft*, Nr. 4/2000, S. 400-405.
- Hoffmann, Kay / von Keitz, Ursula (Hrsgg.) (2001): *Die Einübung des dokumentarischen Blicks. Fiction Film und Non Fiction Film zwischen Wahrheitsanspruch und expressiver Sachlichkeit 1895-1945*. Marburg: Schüren.
- Hogan, David J. (1996): Supernatural. In: *Filmfax. The Magazine of unusual Film and Television*, Nr. 57, Aug./Sep. 1996, S. 61.
- Hollensteiner, Stephan (1994): Mann beißt Hund. Film des Monats Juni 1993, in: *medien praktisch*, Nr. 1/1994, S. 40-42.
- Holt, Volker (1968): Der Frauenmörder von Boston. The Boston Strangler. In: *filmdienst*, Nr. 48/1968, S. 4f. (fd-Nummer 15882).
- Höltgen, Miriam-Maleika (2004): *schwarz/weiße Engel. Präsentationen des Weiblichen im Britischen Werk Alfred Hitchcocks*. Köln: Teiresias.

- Höltgen, Stefan (2001): Spiegelbilder. Strategien der ästhetischen Verdopplung in den Filmen von David Lynch. Hamburg: Kovac.
- Höltgen, Stefan (2002): It's only a movie. Authentifizierungsstrategien des modernen Horrorfilms. In: Splatting Image, Nr. 49/März 2002, S. 27-30.
- Höltgen, Stefan (2003): „The Juwes are not the men That Will be Blamed for nothing“. Der Profiler im Jack the Ripper-Film. In: F.LM – Texte zum Film. Ausg. 1/2003, Nr. 3, S. 15-21.
- Höltgen, Stefan (2005a): Singende Mörder und mordende Bildhauer. Die Serienmörderfilme des Robert Siodmak. In: Splatting Image Nr. 64/Dezember 2005, S. 15-19.
- Höltgen, Stefan (2005b): Me Evil – You good? The Last Horror Movie. In: Splatting Image Nr. 59/September 2004, S. 67f. (auch: Booklet zur österreichischen „The Last Horror Movie“-DVD.)
- Höltgen, Stefan (2005c): „Das woll(t)en Sie doch sehen!“ Stellungnahme zur gekürzten Fassung von THE LAST HORROR MOVIE. Booklet zur deutschen DVD „The Last Horror Movie“ („kJ“-Fassung).
- Höltgen, Stefan (2006a): Täterbilder und Opferperspektiven. Die Serienmörderfilme Richard Fleischers. In: Splatting Image Nr. 65/März 2006, S. 27-30.
- Höltgen, Stefan (2006b): Entgrenzung im Film. Über die Rollen der Teilnehmer am Diskurs über Film. Vortrag auf der FSK-Prüfertagung am 10.11.2006. In: <http://www.spio.de/index.asp?SeitID=360> (Abrufdatum: 11.05.2007).
- Höltgen, Stefan (2007): Im Anfang war die Tat. Jack the Ripper im frühen Film. In: Komfort-Hein, Susanne / Scholz, Susanne (Hrsgg.): LustMord. Medialisierung eines kulturellen Phantasmas um 1900. Königstein/Taunus: Ulrike Helmer Verlag, S. 73-87.
- Höltgen, Stefan (2008): Simulationstheorie und Film. Ein Versuch, die Theorien Jean Baudrillards für die Filmwissenschaft fruchtbar zu machen. In: <http://www.simulationsraum.de/bibliografie/simulationstheorie-und-film/> (Abrufdatum 06.08.2008).
- Hoppe, Edda (1960a): Besuch beim „Peeping Tom“. Karlheinz Böhm faßt Fuß im englischen Film. In: Kieler Nachrichten, 02.01.1960, o. S.
- Hoppe, Edda (1960b): Schwarze Story: Karl-Heinz Böhm. Sein erster englischer Film: „Augen der Angst“. In: Kölner Stadt-Anzeiger, 07.05.1960, o. S.
- Horst, Sabine (1993): Kalifornien. In: epd Film, Nr. 12/1993, S. 30f.
- Howard, Tom (1994): The Murderer Lives at No. 21. In: Reid's Film Index, 13/1994, S. 190f.
- Hügel, Hans Otto (1997): Die Darstellung des authentischen Moments. In: Berg/Hügel/Kurzenberger (1997), S. 43-58.
- Huonker, Thomas (2003): Diagnose: „moralisch defekt“. Kastration, Sterilisation und Rassenhygiene im Dienst der Schweizer Sozialpolitik und Psychiatrie 1890-1970. Zürich: Orell Füssli.

- Ihering, Herbert (1924): Die Filmsituation. In: Berliner Börsen-Kurier, Nr. 538, 14.11.1924. Zit. n. CineGraph, Eintrag zu „Das Wachsfigurenkabinett“ (CBW016383 [M]).
- Jacobsen, Wolfgang / Prinzler, Hans Helmut (Hrsgg.) (1998): Siodmak Bros. Berlin – Paris – London – Hollywood. Berlin: Argon.
- Jacobson, Siegfried (1978) (Hrsg.): Die Weltbühne. Der Schaubühne XXVII Jahr. Wochenschrift für Politik, Kunst, Wirtschaft 27, 1. Halbjahr 1931. Nachdruck: Königstein/Ts.: Athenäum.
- Jahraus, Oliver (2004): Religion und Gewalt im Film. Totalität und Transzendenz in *Natural Born Killers*, *Pulp Fiction* und *The Matrix*. In: Lermen, Birgit / Rüter, Günther (Hrsg.): In Gottes Namen? Zur kulturellen und politischen Debatte um Religion und Gewalt. St. Augustin, S. 115-151.
- Jansen, Peter W. (1999): Psycho. In: Beier/Seeßlen (1999), S. 403-407.
- Jauß, Hans Robert (1996): Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft. In: Kimmich, Dorothee / Renner, Rolf Günter / Stiegler, Bernd (Hrsgg.): Texte zur Literaturtheorie der Gegenwart. Stuttgart: Reclam, S. 41-55.
- Jendricke, Bernhard (1993): Alfred Hitchcock. Reinbek: rowohlt.
- Jenkins, Philip (1994): Using Murder. The Social Construction of Serial Homicide. New York: Aldine de Gruyter.
- Jenny, Urs / Weingarten, Susanne (1997): „Kino ist immer Vergewaltigung“. Regisseur Michael Haneke über Zuschauer als Opfer, die Obszönität brutaler Bilder und seinen neuen Thriller „Funny Games“. In: Der Spiegel, Nr. 38/1997, S. 146f.
- John, Rudolf (1983): Lustmord ohne Subvention. In: Kurier, 28.10.1983, S. 21.
- Jokesch, Alfred (2005): ... und wer ist schuld? Michael Haneke auf der Suche nach Moral im Kino. In: Wessely/Larcher/Grabner (2005), S. 315-336.
- Jovanic (1986): Beschlagnahmebeschluss „Kettensägen-Massaker“. In: BPS-Report, Nr. 1/1986, S. 12f.
- Jugendamt Bonn (1981): Indizierungsantrag zum Film „Man Eater“ an die Bundesprüfstelle für jugendgefährdende Medien vom 14.12.1981, Entscheidung 1281 [V] [Pr. 7/82]. In: http://www.bpjm.com/bpjmcom/i_man eater.htm (Abrufdatum: 04.04.2008).
- Juhnke, Karl (2001): Das Erzählmotiv des Serienmörders im Spielfilm. Eine filmwissenschaftliche Untersuchung. Wiesbaden: DUV.
- Kalaga, Wojciech H. / Rachwal, Tadeusz (2000) (Hrsgg.): Signs of the culture: simulacra and the real. Frankfurt a. M. u. a.: Lang.
- Kalisch, Eleonore (2000): Aspekte einer Begriffs- und Problemgeschichte von Authentizität und Darstellung. In: Fischer-Lichte/Pflug (2000), S. 31-44.
- Kant, Immanuel (1996): Kritik der reinen Vernunft. Hrsg. v. Wilhelm Weischedel, Bd. 1. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.

- Kanzog, Klaus (1988): Konstruktivistische Probleme der Filmwahrnehmung und Filmprotokollierung. In: Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik, Beiheft 15/1988: Film-analyse interdisziplinär, S. 20-31.
- Kaplan, E. Ann (1980): Patterns of Violence toward Women in Fritz Lang's *While the City Sleeps*. In: *Wide Angle* 3, Nr. 4/1980, S. 55-59.
- Kappelhoff, Hermann (1994): *Der möblierte Mensch. G. W. Pabst und die Utopie der Sachlichkeit. Ein poetologischer Versuch zum Weimarer Autorenkino*. Berlin: Vorwerk 8.
- Kargl, Gerald (1983): *Presseheft zu Angst*. Gerald Kargl Ges. m.b.H. Filmproduktion, 1983 (Zusatzmaterial auf der deutschen DVD des Films *ANGST*).
- Kargl, Gerald (2006): unveröffentlichte E-Mail an Stefan Höltgen, 24.06.2006.
- Karpf, Ernst (1990): Die eine Melodie – „Das verbrecherische Leben des Archibaldo de la Cruz“. In: *Evang. Akad. Arnoldshain und Gemeinschaftswerk d. Evang. Publizistik e.V.* (Hrsgg.): *Kino und Couch: Zum Verhältnis von Psychoanalyse und Film*. Frankfurt a. M./Smitten (Taunus): Gemeinschaftswerk d. Evang. Publizistik und Evang. Akad. Arnoldshain, S. 133-141.
- Katholisches Institut für Medieninformation (KIM) (2002): *Lexikon des Internationalen Films*. 4 Bände. Frankfurt a. M.: Zweitausendeins.
- Kaufmann, Anette (1998): *Blut-Bilder. Serial Killer im amerikanischen Thriller*. In: Felix (1998), S. 193-216.
- Kell. (1984): *Angst (Fear)*. In: *Variety*, 18.04.1984, S. 12.
- Keßler, Christian (1997): *Das Wilde Auge. Ein Streifzug durch den italienischen Horrorfilm*. Meitingen: Corain.
- KH (= Klaus Hellwig) (1969): *Der Frauenmörder von Boston (The Boston Strangler)*. In: *Filmkritik* 13, 01.01.1969, Nr. 1, S. 48f.
- Kiaulehn, Walter (1930): *Der Kürten-Prozeß*. In: *Die Justiz* 4, Bd. 6, H. 8, S. 466-474.
- Kiefer, Bernd (2002): *Home Invasion. Die Zerstörung des privaten Lebens und die Medien*. In: *Stiglegger* (2002), S. 198-202.
- Kilb, Andreas (1997): *Die Foltern des Auges: Bericht vom 50. Filmfestival in Cannes*. In: *Die Zeit*, Nr. 22/1997, o. S.
- Klapdor, Heike (2001): *Fritz Langs Film „M“ und die Kriminalistik der Weimarer Republik*. In: *radio kultur, Sender Freies Berlin (SFB), Sendung vom 05.02.2001, Transkript auf: www.helmut-schmitz.net/weimarer_republik/texte/m/m_real.html* (Abrufdatum: 28.06.2004).
- Knieper, Thomas / Müller, Marion G. (Hrsgg.) (2003): *Authentizität und Inszenierung von Bilderwelten*. Köln: Herbert von Harlem Verlag.
- Knight, Stephen (1977). *Jack the Ripper: The final solution*. London: Grafton.
- Koch, Gertrud (1992): *Kosmos im Film. Zum Raumkonzept von Benjamins „Kunstwerk“-Essay*. In: *Weigel, Sigrid (Hrsg.) (1992): Leib- und Bildraum. Lektüren nach Benjamin*, Köln u. a.: Böhlau, S. 35-48.

- Koebner, Sascha (2004): Psycho. In: Vossen (2004), S. 147-153.
- Koebner, Thomas (Hrsg.) (2007): Reclams Sachlexikon des Films. Stuttgart: Reclam.
- Köhler, Margret (1997): Die Lüge des Genre-Kinos. Gespräch mit Michael Haneke über „Funny Games“. In: filmdienst, Nr. 18/1997, S. 12f.
- Köhne, Julia / Kuschke, Ralph / Meteling, Arno (Hrsgg.) (2005): Splatter Movies. Essays zum modernen Horrorfilm. Berlin: Bertz + Fischer.
- Köhne, Julia / Kuschke, Ralph / Meteling, Arno: Einleitung. In: dies. (2005), S. 9-16.
- Kompisch, Kathrin / Otto, Frank (2004): Monster für die Massen. Die Deutschen und ihre Serienmörder, Bd. 2. Leipzig: Militzke.
- Kompisch, Kathrin / Otto, Frank (2005): Bestien des Boulevard. Die Deutschen und ihre Serienmörder, Bd. 1. Leipzig: Militzke.
- Kothenschulte, Daniel (2000): Der Serienmörder als Installationskünstler. Zwischen Kitsch, Camp und Kommerz: Der Videoclip- und Werberegisser Tarsem Singh dreht „The Cell“ mit Jennifer Lopez. In: Frankfurter Rundschau, 24.11.2000, S. 24.
- Kracauer, Siegfried (2004): Hollywoods Greuelfilme. In: ders.: Kleine Schriften zum Film, 1932-1961. Hrsg. v. Inka Müller-Bach, Bd. 6.3. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2004, S. 369-381.
- Kracauer, Siegfried (1984): Von Caligari zu Hitler. Eine psychologische Geschichte des deutschen Films. Suhrkamp: Frankfurt a. M..
- Krämer, Gernot (1999): Der Mord als eine schöne Kunst betrachtet. Zur ästhetischen Valenz eines Motivs bei Thomas de Quincey, Oscar Wilde und Marcel Schwob. Bielefeld: Aisthesis.
- Kraus, Wolfgang (1999): Identität als Narration: Die narrative Konstruktion von Identitätsprojekten. Colloquium vom 22.4.1999 der Arbeitsgruppe „Psychologie & Postmoderne“ an der Freien Universität Berlin (Berichte Nr. 3). <http://www.fu-berlin.de/postmoderne-psych/berichte3/kraus.htm> (Abrufdatum: 18.05.2005).
- Kreimeier, Klaus (1999): Frenzy (1971). In: Beier/Seeßlen (1999), S: 428-433.
- Kreitling, Holger (2000): Kopfgeburten oder Die Serienkiller sterben nicht aus. Bunt im Gehirn: Jennifer Lopez in „The Cell“. In: Die Welt, 23.11.2000, o. S.
- Kreuzer, Helmut / Prümm, Karl (Hrsgg.) (1990): Fernsehsendungen und ihre Formen: Typologie, Geschichte und Kritik des Programms in der Bundesrepublik Deutschland. Paderborn: Igel.
- Krützen, Michaela (2001): „I’m having an old friend for dinner“ – Ein Menschenfresser im Klassischen Hollywoodkino. In: Pape/Fulda (2001), S. 445-482.
- Krützen, Michaela (2004): Dramaturgie des Films. Wie Hollywood erzählt. Frankfurt a. M.: Fischer.
- Kuhlbrodt, Dietrich (1993): Gegen die Einrichtung gewaltfreier Zonen. Beitrag im Rahmen der Diskussion „Gewalt im Film“, in: epd Film, Nr. 7/1993, S. 8-12, hier: S. 8f.

- Kuschke, Ralph (2005): Blick und Ökonomie. In: Köhne/Kuschke/Meteling (2005), S. 123-126.
- Kuschke, Ralph (2005): Terrorscape. Von Schlachtbildern und Bilderschlachten. In: Köhne/Kuschke/Meteling (2005), S. 151-162.
- Laidlaw, Marc (1995): Kalifornien. München: Heyne.
- Lang, Fritz (1931): Mein Film M – ein Tatsachenbericht. In: Die Filmwoche, Nr. 21, 20.05.1931. Zit. n. Aurich/Jacobsen/Schnauber (2001), S. 138-140.
- Lange, Sigrid (1999): Authentisches Medium. Faschismus und Holocaust in ästhetischen Darstellungen der Gegenwart. Bielefeld: Aisthesis.
- Langewitz, Oliver / Nagenborg, Michael (Hrsgg.) (2005): Verboten! Dokumente und wissenschaftliche Stellungnahmen zur Beschlagnahmung von „Blood Feast“ (1963). Karlsruhe 2004.
- Läufer, Elisabeth (1987): Skeptiker des Lichts. Douglas Sirk und seine Filme. Frankfurt a. M.: Fischer.
- Lederle, Josef (1997): Funny Games. In: filmdienst, Nr. 18/1997, S. 16f. (fd-Nummer: 32731).
- Lehmann, Hans Thies (1983): Die Raumfabrik – Mythos im Kino und Kinomythos. In: Bohrer, Karl-Heinz (Hrsg.): Mythos und Moderne. Begriff und Bild einer Rekonstruktion. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, S. 572-608.
- Lehmann, Hans Thies (2003): Theater, Aura, Chock und Film. In: Hillgärtner, Harald / Küpper, Thomas (Hrsgg.): Medien und Ästhetik. Festschr. für Burkhardt Lindner, Bielefeld: transcript, S. 69-82.
- Leigh, Janet / Nickens, Christopher (1995): Psycho. Hinter den Kulissen von Hitchcocks Kultthriller. München: Heyne.
- Leimer, Qrt / Wulf, Frank (1996): The Text as Chainsaw Massacre. In: Farin/Schmid (1996), S. 229-268.
- Lenk, Elisabeth / Kaefer, Roswitha (1974) (Hrsgg.): Leben und Wirken des Peter Kürten, genannt der Vampir von Düsseldorf. München: Rogner & Bernhard.
- Lessing, Gotthold Ephraim (1988): Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und Poesie. Hrsg. v. Kurt Wölfel. Frankfurt a. M.: Insel.
- Lethen, Helmut (1996): Versionen des Authentischen: sechs Allgemeinplätze. In: Böhme, Hartmut / Scherpe, Klaus R. (Hrsgg.): Literatur und Kulturwissenschaften. Positionen, Theorien, Modelle. München: rowohlt, S. 205-231.
- Lippert, Renate (1990): Panisches Töten. Psychohorrorfilme der 60er Jahre. In: Frauen und Film, Heft 49/1990, S. 52-77.
- Löhndorf, Marion (1996): Copykill. In: epd Film, Nr. 2/1996, S. 36.
- Löser, Claus (2000): The Cell. In: filmdienst, Nr. 24/2000, S. 20f. (fd-Nummer: 34568).

- Lowry, Stephen (1992). Film – Wahrnehmung – Subjekt. Theorien des Filmzuschauers. In: Montage/av, 1/1/1992, S113-128.
- Luhmann, Niklas (1987): Soziale Systeme. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Luhmann, Niklas (1996): Die Realität der Massenmedien. Opladen: Westdeutscher Verlag.
- Lüke, Reinhard (1994): Micke und Mallory – Zum Töten geboren. Natural Born Killers. In: filmdienst, Nr. 21/1994, S. 22 (fd-Nummer: 31013).
- Lux, Stefan (1993): Mann beißt Hund. C'est arrive pres de chez vous. In: filmdienst, Nr. 6/1993, S. 30f. (fd-Nummer: 30120).
- Lyotard, Jean-François (1987): Postmoderne für Kinder. Briefe aus den Jahren 1982-1985. Hrsg. v. Peter Engelmann. Wien: Passagen.
- M:PL (1961): Das verbrecherische Leben des Archibaldo de la Cruz. In: filmdienst, Nr. 32/1961, S. 298 (fd-Nummer: 10356).
- MacGregor, James (2004): The Last Horror Movie. In: Shooter Films, http://www.shootingpeople.org/shooterfilms/film.php?film_id=44 (Abrufdatum: 08.08.2008).
- Maerz (1992): Grand Guignol. Ein Essay von Maerz. In: Gaschler/Vollmar (1992), 214-227.
- Maland, Charles (1988): The Strange Case of *Monsieur Verdoux*: Comedy, Ideology, and the Dynamics of Reception. In: Film criticism, XIII/1, 1988, S. 45-62.
- Manola, Franz (1983): Tobsüchtige Bilder von einer Bestie. In: Die Presse (Wien), 28.10.1983, S. 5. (Zusatzmaterial auf der deutschen DVD des Films ANGST)
- Marquard, Volker (1996): Getrieben von Geltungssucht. Sigourney Weaver und Holly Hunter glänzen in Copykill. In: die tageszeitung (Hamburg) Nr. 4837, 27.01.1996, S. 37.
- Marschall, Susanne (2005): Farbe im Kino. Marburg: Schüren.
- Maslin, Janet (1993): A Tour of Homicidal America. In: New York Times, Nr. 142, 03.09.1993, S. C11.
- Mayer, Hans (1978): „Steppenwolf“ und „Jedermann“. Zur literarischen Typologie des Sonderlings. In: Materialien zu Hans Mayer „Außenseiter“. Hrsg. v. Gert Ueding. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, S. 61-90.
- McBride, Joseph (1992): Frank Capra. The Catastrophe of Success. London/Boston: faber and faber, hier: Kapitel zu ARSENIC AND OLD LACE: S. 443-450.
- McCarty, John (1984): Splatter Movies. Breaking the Last Taboo of the Screen. St. Martin's Press: New York.
- McCarty, John (1993): Movie Psychos ans Madmen. Film Psychopaths from Jekyll and Hyde to Hannibal Lecter. New York: Citadel.
- McQueen, Scott (1986): Doctor X – A Technicolor Landmark. In: American Cinematographer, Nr. 67/Juni 1986, S. 43-42.
- Menninghaus, Winfried (1999): Ekel. Theorie und Geschichte einer starken Empfindung. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.

- Meteling, Arno (2002): Metamorphosen des Flaneurs im Großstadtfilm. In: F.LM – Texte zum Film 1, Nr. 1/2002, S. 4-11.
- Meteling, Arno (2005): Endspiele. Erhabene Groteske in Braindead, Koroshiya 1 und House of 1000 Corpses. In: Köhne/Kuschke/Meteling (2005), S. 47-62.
- Metelmann, Jörg (2003): Zur Kritik der Kino-Gewalt. Die Filme von Michael Haneke. München: Fink.
- Mg. (1957): Die Bestie (While the City Sleeps). In: filmdienst, Nr. 9/1957, S. 70 (fd-Nummer: 5658).
- Mg. (1958): Es geschah am hellichten Tag. In: filmdienst, Nr. 34/1958, S. 307 (fd-Nummer: 7206).
- Midding, Gerhard (1999): Aus angemessen bequemer Distanz – Dekors und Schauplätze bei Hitchcock. In: Beier/Seeßlen (1999), S. 125-144.
- Mikunda, Christian (2002): Kino spüren. Strategien der emotionalen Filmgestaltung. Wien: WUV.
- Möller, Olaf (1993): Henry. Portrait fo a Serial Killer. In: filmdienst, Nr. 5/1993, S. 25f. (fd-Nummer: 30092).
- Morsch, Thomas (1997): Der Körper des Zuschauers. Elemente einer somatischen Theorie des Kinos. In: Medienwissenschaft, Heft 3/1997, S. 271-289.
- Ms (1983): Der Anti-Tip: Schamlos. Der Film „Angst“ zeigt, wie ein psychisch Kranker mordet. In: Die Wochenpresse, 01.11.1983, S. 34.
- Müller, Corinna (2004a): Tonfilm – eine audiovisuelle „Revolution“? In: Segeberg (2004), S. 257-270.
- Müller, Ingrun (2004b): Peeping Tom / Augen der Angst. In: Vossen (2004), S. 142-146.
- Müller, Marion (2002): Real Life – Real Death? Das Snuff-Phänomen im Film. In: Stiglegger (2002), S. 175-197.
- Mulvey, Laura (1975): Visual Pleasure and Narrative Cinema. In: Rosen, Philip (1986) (Hrsg): Narrative, Apparatus, Ideology. A Film Theory Reader. New York: Columbia University Press, S. 198-209.
- Mulvey, Laura (1999): DVD-Booklet zu Peeping Tom. New York: Criterion.
- Münsterberg, Hugo (1996): Das Lichtspiel. Eine psychologische Studie (1916) und andere Schriften zum Kino. Hrsg. v. Jörg Schweinitz. Wien: Synema.
- Murakami, Peter / Murakami, Julia (2001): Lexikon der Serienmörder. 450 Fallstudien einer pathologischen Tötungsart. München: Ullstein.
- N. N. (1958): Evangelische Filmgilde in Österreich. In: Evangelischer Film-Beobachter 10, Folge 39, Nrr. 601-612b, 25.09.1958, S. 470.
- N. N. (1983a): Filmszene Österreich – Angst. In: Retro, Nr. 21/Okttober 1983, S. 31.
- N. N. (1983b): „Angst“ – eine Tragödie im Kino. In: Kronenzeitung, 04.11.1983, S. 21.

- N. N. (1984): Angst (Arbeitstitel: Tango). In: Film-Echo/Filmwoche, Nr. 6, 27.01.1984, S. 14.
- N. N. (1996): Das Haus des Schreckens lähmt. LIFE, 2. Dezember 1957, In: Farin/Schmid (1996), S. 13-17.
- N. N. (2003a): „Tatort“ verrät geheime Polizeitechniken. In: Kölnische Rundschau, 25.11.2003, o. S.
- N. N. (2003b): „I can't stand being in here, it's just too awful.“ In: Telegraph, 19.11.2003, <http://www.telegraph.co.uk/arts/main.jhtml?xml=/arts/2003/11/21/bfail.xml>, (Abrufdatum: 23.04.2007).
- N. N. (2005): Schnittbericht: The Last Horror Movie (06.11.2005), In: <http://www.schnittberichte.com/schnittbericht.php?ID=2535> (Abrufdatum: 04.05.2007).
- N. N. (2007): Life for cannabis addict who murdered two friends in frenzied knife attack. In: Mail Online, <http://www.dailymail.co.uk/news/article-443517/Life-cannabis-addict-murdered-friends-frenzied-knife-attack.html> (Abrufdatum 03.02.2008).
- Needham, Gary (2003): Playing with genre: defining the Italian *giallo*. In: Schneider (2003), S. 235-145.
- Nelson, Katherine (1993): The Psychological and Social Origins of Autobiographical Memory. In: Psychological science, Nr. 4/1993, S. 7-14.
- Neuhaus, Wolfgang (2000): Das Unbewusste als schaurige Psycho-Show. Der artifizielle Horror-Thriller „The Cell“ von Tarsem Singh. In: telepolis, 14.12.2000, <http://www.heise.de/tp/r4/artikel/4/4481/1.html> (Abrufdatum: 23.03.2007).
- Newton, Michael (2002): Die große Enzyklopädie der Serienmörder : eine Studie über das abschreckende, kriminelle Phänomen, von den Engeln des Todes bis zum Zodiac-Mörder. Aktualisiert und ergänzt von Jaques Buval. Graz: Stocker.
- Niewöhner, Heinrich (1992): Mythisches Perpetuum Mobile. „Das Schweigen der Lämmer“ – der Film und seine Betrachter. In: Lettre International, Nr. 19/1992, S. 48-54.
- Niroumand, Mariam (1993): Warte, warte nur ein Weilchen. In: die tageszeitung, Nr. 3968, 25.03.1993, o. S.
- Nöding, Oliver (2007): „I love Mallory“ – Medienkritik in Oliver Stones „Natural Born Killers“. In: F.LM – Texte zum Film, 07.01.2007, <http://www.f-lm.de/?p=810> (Abrufdatum: 18.01.2007).
- Norris, Joel (1989): Serial Killers. New York: Anchor Books.
- Nüse, Ralf / Groeben, Norbert / Freitag, Burkard / Schreier, Margit (Hrsgg.): Über die Erfindung/en des radikalen Konstruktivismus. Kritische Gegenargumente aus psychologischer Sicht. Weinheim: Deutscher Studienverlag.
- Ohling, Gertrud (2005): Peeping Tom (Augen der Angst). In: Töteberg (2005), S. 503-505.
- Oppenheimer, Jean (2000): Mind games. Director Tarsem and cinematographer Paul Laufer lend a surrealistic edge to The Cell, a sci-fi-thriller that delves into the twisted psyche of a serial killer. In: American Cinematographer, Nr. 81/September 2000, S. 42-57.

- Ossenagg, Karl (2005): Der wahre Horror liegt im Blick. Michael Hanekes Ästhetik der Gewalt. In: Wessely/Larcher/Grabner (2005), S. 115-144.
- Pape, Walter / Fulda, Daniel (Hrsgg.) (2001): Das Andere Essen. Kannibalismus als Motiv und Metapher in der Literatur. Freiburg i. Br.: Rombach.
- Patalas, Enno (1957): Nachts, wenn der Teufel kam. In: Filmkritik 1, Nr. 10/1957, S. 155.
- Patalas, Enno (1999): Alfred Hitchcock. München: dtv.
- Patalas, Enno (als „E.P.“) (1960): Psycho. In: Filmkritik 4, Nr. 11/1960, S. 329-331.
- Patalas, Enno (als „pat“) (1961): Das verbrecherische Leben des Archibaldo de la Cruz. In: Filmkritik 5, Nr. 8/August 1961, S. 410-413.
- Paul, William (1993): The aesthetics of emergence. In: Film history, No. 3, 5/1993, S. 321-355.
- Pavlovic, Milan (2000): Die Hölle im Hirn. Jennifer Lopez und die Bilder aus dem Unterbewusstsein. In: Kölner Stadt-Anzeiger, o. D., S. 38.
- Payne, Stewart (2007): Life for double killer hooked on cannabis. In: Telegraph, <http://www.telegraph.co.uk/news/uknews/1546227/Life-for-double-killer-hooked-on-cannabis.html> (Abrufdatum: 19.08.2007)
- Pem. (1960): Peinlich und geschmacklos. Karl Heinz Böhm's Debut in London mit dem Film „Peeping Tom“. In: Mannheimer Morgen, 23.04.1960, S. 33. (Gekürzt auch in: Basler Nationalzeitung, 18.06.1960, S. 9.)
- Perry, Leanne (2002): Spring Heeled Jack, Fiction based on Fact. In: Ripperoo, Nr. 13, 1/2002. Zit. n. <http://www.casebook.org/dissertations/ripperoo-spring.html> (Abrufdatum: 28.06.2004).
- Pethes, Nicolas (2004): Spektakuläre Experimente. Allianzen zwischen Massenmedien und Sozialpsychologie im 20. Jahrhundert. Weimar: VDG.
- Pinsler, Jan (2003): Die heile Welt und das Böse von außen. Zur Inszenierung von Authentizität in Aktenzeichen XY ... ungelöst. In: Knieper/Müller (2003), S. 42-55.
- Poe, Edgar Allan (2005): Die Morde in der Rue Morgue. Englisch/Deutsch. Übersetzt und herausgegeben v. Siegfried Schmitz. Stuttgart: Reclam.
- Popescu, Marcus (2005): The Deranged Story. Mütter, Mörder, Leichenschänder. In: ders.: Begleitheft zur DVD „Deranged“, Köln: Legend Entertainment, S. 6-22.
- Postman, Neil (1994): Wir amüsieren uns zu Tode. Urteilsbildung im Zeitalter der Unterhaltungsindustrie. Frankfurt a. M.: Fischer.
- Prokop, Dieter (1974): Soziologie des Films. Darmstadt/Neuwied: Luchterhand.
- Prost, Antoine (1993): Grenzen und Zonen des Privaten. In: Ariés, Philippe / Duby, Georges / Prost, Antoine/ Vincent, Gérard (Hrsgg.): Geschichte des privaten Lebens, Bd. 5: Vom Ersten Weltkrieg zur Gegenwart. Frankfurt a. M.: Fischer, S. 15-152.
- Prüßmann, Karsten (1996): Brad Pitt. Mit Leidenschaft und Verstand. München: Heyne.
- Pulleine, Tim (1983): House of Wax (1953). In: Films filming, Nr. 340/January 1983, S. 34f.

- Püstow, Hendrik / Schachner, Thomas (2006): Jack the Ripper. Anatomie einer Legende. Leipzig: Miltzke.
- R. H. (1961): Der Killer mit der Kamera. „Augen der Angst“ in den Regina-Lichtspielen. In: Hannoversche Presse, 01.11.1961, o. S.
- Rahman, Nora Abdel (2003): ‚Larger than Life‘ oder wie real ist das Kino? In: Nach dem Film, Nr. 2: ‚show reality / reality shows‘, <http://www.nachdemfilm.de/no2/rah02dts.html> (Abrufdatum: 01.09.2003).
- Ramge, Ralf (2003): Das Wachsfigurenkabinett. In: ders.: Das Dokument des Grauens. Kapitel 24, (Version vom 15. Okt. 2003), S. 259-268, <http://retro-park.de/> (Abrufdatum: 10.06.2004).
- Räther, Helmut (1996): Mordanstiftung im Kino oder Hexenjagd? Klage gegen Oliver Stone. In: Rhein-Zeitung, 12.07.1996, o. S.
- Regel, Helmut (1979): Die Authentizität dokumentarischer Filmaufnahmen. Methoden einer kritischen Prüfung. In: Ruf, Wolfgang (Hrsg.): Möglichkeiten des Dokumentarischen. Oberhausen: Verlag Karl Maria Laufen, S. 165-176.
- Reich, Kersten / Sehnbruch, Lucia / Wild, Rüdiger (2005): Medien und Konstruktivismus. Eine Einführung in die Simulation als Konstruktion. Münster/New York/München/Berlin: Waxmann.
- Reiche, Claudia (1999): Tödliche Muster mit Aussetzern. Mutationen des Wissens und der Geschlechter in Jon Amiels ‚Copycat‘. In: TheaLit-Laboratorium vom 31.10.-11.12.1999. In: <http://www.thealite.de/lab/serialitaet/teil/reiche/reiche.html> (Abrufdatum: 01.02.2007).
- Reicher, Isabella (2000): Die Toten und die Eingetauchten. In: Der Standard, 28.11.2000, o. S.
- Reimer-Haala, Erika (1953): Die Vernichtung der Intimsphäre im Kino. In: filmdienst, Nr. 18/1953, o. S.
- Ressler, Robert K. / Shachtman, Tom (1992): Ich jagte Hannibal Lecter. Die Geschichte des Agenten, der 20 Jahre lang Serienmörder zur Strecke brachte. München: Heyne.
- Ricoeur, Paul (1987): Narrative Identität. In: Heidelberger Jahrbücher, XXXI. Hrsg. v. der Universitäts-Gesellschaft Heidelberg, Berlin u. a.: Springer, S. 57-67.
- Ricoeur, Paul (1991): Zeit und Erzählung, Bd. 3: Die erzählte Zeit. München: Fink.
- Riepe, Manfred (1995): Das Gespenst der Gewalt. Was Sie schon immer über Gewaltdarstellungen wissen wollten, sich aber bislang nicht zusammensetzen trauten. In: Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland (Hrsg.): Das Böse. Schriftenreihe Forum, Bd. 3. München: Steidl, S. 290-327.
- Riepe, Manfred / Hedderich, Detlef (1993): Peeping Tom. In: Enzyklopädie des phantastischen Films. 30. Ergänzungslieferung, Juni 1993. Meitingen: Corian, 15 Seiten.
- Robertz, Frank J. / Thomas, Alexandra (2004) (Hrsgg.): Serienmord. Kriminologische und kulturwissenschaftliche Skizzierung eines ungeheuerlichen Phänomens. München: belle-ville.

- Rockoff, Adam (2002): *Going to Pieces. The Rise and Fall of the Slasher Film, 1978-1986*. Jefferson/London: McFarland & Company, Inc., Publ.
- Rodenkirchen, Franz (1996): Die Leere und die Fülle. In: Farin/Schmid (1996), S. 49-68.
- Rohmer, Eric (2000): Luis Buñuel: La vida criminal de Archibaldo de la Cruz. In: ders.: *Der Geschmack des Schönen – Eric Rohmer*. Übers. und hrsg. v. Marcus Seibert. Frankfurt a. M.: Verlag der Autoren, S. 271-274.
- Rössler, Beate (2001): *Der Wert des Privaten*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Rost, Andreas / Sandbothe, Mike (1998) (Hrsgg.): *Filmgespenster der Postmoderne*. Frankfurt a. M.: Verlag der Autoren.
- Rother, Rainer (1997): *Sachlexikon Film*. Reinbek: rowohlt.
- Rouvel, Kristof (1997): Zur Unterscheidung der Begriffe Glaubwürdigkeit, Wahrhaftigkeit und Authentizität. In Berg/Hügel/Kurzenberger (1997), S. 216-226.
- Rubin, Martin (1992): The Grayness of Darkness: The Honeymoon Killers and Its Impact on Psychokiller Cinema. In: *The velvet light trap*, Nr. 30/Fall 1992, S. 48-64.
- Rühmann, Heinz (1996): Einmal kein ›Heinz Rühmann‹ sein ... In: Bollinger/Buchmüller (1996), S. 143-144.
- Ryder, Stephen P.: Casebook: Jack the Ripper. In: <http://www.casebook.org/> (Abrufdatum: 07.06.2004).
- Sch., W. (1957): „Nachts, wenn der Teufel kam“. In: *Deutsche Polizei*, Heft 12/Dezember 1957, S. 288.
- Schaefer, Eric (1999): „Bold! Daring! Shocking! True!“ A History of Exploitation Films, 1919-1959. Durham u. a.: Duke Univ. Press.
- Schäfer, Frank (2007): *Zensierte Bücher. Verbotene Literatur von Fanny Hill bis American Psycho*. Erfstadt: area.
- Schiller, Friedrich (1959): Der Verbrecher aus verlorener Ehre. Eine wahre Geschichte. In: ders.: *Sämtliche Werke*. Hrsg. v. G. Fricke und H. G. Göpfert, 5. Bd.: *Erzählungen/Theoretische Schriften*. München: Carl Hanser, S. 13-35.
- Schivelbusch, Wolfgang (1979): *Die Geschichte der Eisenbahnreise. Zur Industrialisierung von Raum und Zeit im 19. Jahrhundert*. Wien: Ullstein.
- Schmid, Hans (1993): *Fenster zum Tod. Der Raum im Horrorfilm*. München: belleville.
- Schmid, Hans (1996a): „Travel around and stuff“: Wo wohnt Ed Gein? In: Farin/Schmid (1996), S. 89-104.
- Schmid, Hans (1996b): *Leatherface darf nicht sterben*. In Farin/Schmid (1996), S. 223-227.
- Schmidt, Siegfried J. (1987): Der radikale Konstruktivismus: Ein neues Paradigma im interdisziplinären Diskurs. In: ders. (Hrsg.): *Der Diskurs des Radikalen Konstruktivismus*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, S. 11-89.
- Schmidt, Siegfried J. (2003): *Geschichte & Diskurse. Abschied vom Konstruktivismus*. Reinbek: rowohlt.

- Schmidt, Siegfried J. (2004): Wirklichkeitskonstruktion. In: Nünning, Ansgar (Hrsg.): Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Stuttgart/Weimar: Metzler, S. 706f.
- Schmitt, Georg Joachim (2001): Die Allmacht des Blickes. Die Debatte um Mediengewalt im zeitgenössischen Film. Köln: edition nadir.
- Schneider, Norbert J. (1996): Zur Filmmusik von SCHWEIGEN DER LÄMMER. In: Farin/Schmid (1996), S. 351-360.
- Schneider, Steven Jay (2003) (Hrsg.): Fear Without Frontiers. Horror Cinema Across the Globe. Godalming: FAB Press.
- Schneider, Werner (1993): Die Ästhetisierung der Gewalt. Beitrag im Rahmen der Diskussion „Gewalt im Film“, in: epd Film, Nr. 7/1993, S. 8-12, hier: S. 10f.
- Schock, Flemming (o. J.): „Wo es Leben gibt, gibt es Hoffnung.“ (Monster). In: filmspiegel, http://www.filmspiegel.de/filme/monster/monster_1.php (Abrufdatum: 23.4.2007).
- Schreckenberger, Ernst (1998): Was ist postmodernes Kino? – Versuch einer kurzen Antwort auf eine schwierige Frage. In: Rost/Sandbothe (1998), S. 118-130.
- Schultz, Tanjev (2003): Alles inszeniert und nichts authentisch? Visuelle Kommunikation in den vielschichtigen Kontexten von Inszenierung und Authentizität. In: Knieper/Müller (2003), S. 10-24.
- Schulz, Winfried (1976): Die Konstruktion von Realität in den Nachrichtenmedien. Analyse der aktuellen Berichterstattung. Freiburg/München: Karl Alber (zitiert nach Weber 2003).
- Schupelius, Gunnar (2003): Der Film zum Mord. In: Welt am Sonntag, 09.02.2003, o. S.
- Schwab, Angelica (1996): Die wahnsinnige Wahrheit oder die Wahrheit des Wahnsinns. De-ranged (1974) und Deranged (1987), In: Farin/Schmid (1996), S. 303-318.
- Schwab, Angelica (1998): Serienkiller in Wirklichkeit und Film. Störenfried oder Stabilisator? Eine sozioästhetische Untersuchung. Münster/Hamburg/London: Lit Verlag.
- Schwarzer, Alice (2004): Monster. In: Emma, März/April 2004, <http://www.emma.de/638.html> (Abrufdatum: 23.04.2007).
- Sconce, Jeffrey (1993): Spectacles of Death: Identification, Reflexivity, and Contemporary Horror. In: Collins, Jim / Collins, Ava Preacher / Radner, Hilary (Hrsg.): Film Theory goes to the Movies. New York/London: Routledge 1992, S. 103-119.
- Segeberg, Harro (2004) (Hrsg.): Die Medien und ihre Technik. Theorien – Modelle – Geschichte. Marburg: Schüren.
- Seeßlen, Georg (1995): Thriller. Kino der Angst. Marburg: Schüren.
- Seeßlen, Georg (1999a): Hannibal Lecter – Zarathustras bizarrer Enkel. Die Romane von Thomas Harris und ihre Verfilmungen. In: epd Film, Nr. 12/1999, S. 19-25.
- Seeßlen, Georg (1999b): Copland. Geschichte und Mythologie des Polizeifilms. Marburg: Schüren.
- Seeßlen, Georg (2000): The Cell. Das Ich ist immer woanders. In: Tagesspiegel, 23.11.2000, S. 33.

- Seidel, Hans-Dieter (1996): Das Brüllen der Lämmer. Zwei Frauen, ein Serienmörder: Jon Amiels „Copykill“. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, Nr. 34, 29.01.1996, S. 30.
- Seidel, Hans-Dieter (2004): Schauspielerischer Bravourakt: „Monster“. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 14.04.2004, S. 37.
- Seim, Roland / Spiegel, Josef (2000) (Hrsgg.): „Ab 18“ – zensiert, diskutiert, unterschlagen. „Der dritte Grad“, Bd. 1: Beispiele aus der Kulturgeschichte der Bundesrepublik Deutschland. Münster: Telos.
- Seitz, Alexandra (2003): Brad Pitt. Berlin: Bertz.
- Seltzer, Mark (1998): Serial Killers. Death and Life in America's Wound Culture. New York/London: Routledge.
- Senn, Bryan (1998): The Horror Films of Michael Curtiz. In: Midnight Marquee, Nr. 58, Fall/Winter 1998, S. 29-35.
- Shaviro, Steven (2000): The Cinematic Body. Theorie out of Bounds. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Siedow, Jim / Neal, Edwin / Hansen, Gunnar / Dugan, John (1996): The Texas Chain Saw Massacre. A Family Portrait. In: Farin/Schmid (1996), S. 147-157.
- Simmel, Georg (1957): Die Großstädte und das Geistesleben (1903). In: ders.: Brücke und Tor. Stuttgart: Köhler, S. 227-242.
- Slater, David / Kerekes, David (1995): Killing for Culture. An illustrated History of Death Film from Mondo to Snuff. London/San Francisco: Creation.
- Smith, Richard Harland (1997): The Two Faces of Doctor X. In: Video Watchdog, Nr. 42/1997, S. 38-47.
- Soister, John (1996): Supernatural. In: Svehla, Gary J. und Susan (Hrsgg.): Cinematic Hauntings. Baltimore: Midnight Marquee 1996, S. 284-299.
- Sokal, Alan / Bricmont, Jean (1999): Eleganter Unsinn. Wie die Denker der Postmoderne die Wissenschaften mißbrauchen. München: C. H. Beck.
- Spindler, Monika (1996): Die geheime Gier des Norman Bates. In: Farin/Schmid (1995), S. 115-119.
- Spoto, Donald (1992): Alfred Hitchcock und seine Filme. München: Heyne (Heyne Filmbibliothek).
- St. G. (= Stefan Grisseemann) (2000): Die toten Models des Angst-Designers. In: Die Presse, 25.11.2000, S. 38.
- St. John, Viennie (2000): Murdermind. Serienmörder. Ein gnadenloses Buch über gnadenlose Menschen und ihre Wahnsinnstaten. Unzensiert – erschreckend – grausam. Hille: MPV.
- Staiger, Janet (1992): Taboos and Totems: Cultural Meaning of *The Silence of the Lambs*. In: Collins, Jim u. a. (Hrsgg.): Film Theory goes to the Movies. London/New York: Routledge 1992, S. 142-154.

- Steeman, Stanislas-André (1969): *Der Mörder wohnt in Nr. 21*. Kriminalroman. München: Verlag Kurt Desch.
- Stiglegger, Marcus (2002) (Hrsg.): *Kino der Extreme*. Kulturanalytische Studien. St. Augustin: Gardez!.
- Stiglegger, Marcus (2003): *Schizophrenia. Q & A with the Austrian director Gerald Kargl of the psycho-thriller ANGST (1983)*. In: <http://www.ikonen-magazin.de/interview/Kargl.htm> (Abrufdatum: 10.06.2006).
- Stiglegger, Marcus (2006): *Einblicke. Neugier auf das „Innere des Anderen“*. In: Köhne/Kuschke/Meteling (2006), S. 127-138.
- Stiglegger, Marcus / Felix, Jürgen (2003): *Psycho killers and home invaders: the Austrian horror-thrillers Angst and Funny Games*. In: Schneider (2003), S. 174-182.
- Storz, Oliver (2003): *Making of „Im Schatten der Macht“*. In: <http://www.ndr.de/ndr/unterhaltung/film/produktionen/schattendermacht/film.html> (Abrufdatum: 01.03.2004),
- Stresau, Norbert (1987): *Der Horror-Film. Von Dracula zum Zombie-Schocker*. München: Heyne.
- Strub, Christian (1997): *Trockene Rede über mögliche Ordnungen der Authentizität. Erster Versuch*. In: Berg/Hügel/Kurzenberger (1997), S. 7-17.
- Symmes, Daniel (1983): *The Making of House of Wax*. In: *American Cinematographer* 64, Juli 1983, S. 51-54 u. S. 122.
- Tergit, Gabriele (1931): *Der Film des Sadismus*. In: *Die Weltbühne*, Nr. 23, 23.9.1931. In: Jacobson (1978), S. 844-845.
- Theweleit, Klaus (1996): *Sirenenschweigen, Polizistengesänge*. In: Farin/Schmid (1996), S. 323-350.
- Tichy, Wolfram (1974): *Chaplin*. Reinbek: rowohlt.
- Tietchen, Todd (1998): *Samplers and copycats. The cultural Implications of the Postmodern Slasher in Contemporary American Film*. In: *The Journal of Popular Film and Television* 26, 3/1998, S. 98-107.
- Töteberg, Michael (2000): *Fritz Lang. Mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*. Reinbek: rowohlt.
- Töteberg, Michael (2005) (Hrsg.): *Metzler Film Lexikon*. Stuttgart: Metzler.
- Trebbin, Frank (1998): *Die Angst sitzt neben dir. Gesamtausgabe*. Hrsg. v. Markus Lehr und Frank Trebbin. Schönwalde: Selbstverlag Frank Trebbin.
- Trilling, Lionel (1983): *Das Ende der Aufrichtigkeit*. Wien: Ullstein.
- Tritt, Carsten (2006): *Internationale Härte. The Last Horror Movie (GB 2003) von Julian Richards, erschienen bei Legend Home Entertainment*. In: *Schnitt – Das Filmmagazin*, Nr. 42, 02/2006, S. 78.
- Truffaut, François (1971): *Buñuel, der Konstrukteur*. In: ders. (1997), S. 333-343.

- Truffaut, François (1972): *Frenzy*. In: ders. (1997), S. 134f.
- Truffaut, François (1997): *Die Filme meines Lebens*. Frankfurt a. M.: Verlag der Autoren.
- Truffaut, François (1998): *Mr. Hitchcock, wie haben Sie das gemacht?* München: Heyne.
- Tudor, Andrew (1989): *Monsters and Mad Scientists. A Cultural History of the Horror Movie*. Oxford/Cambridge: Blackwell.
- U. G. (= Ulrich Gregor) (1958): *Es geschah am hellichten Tag*. In: *Filmkritik* 2, Nr. 8/August 1958, S. 172.
- Uhlemann, Dennis (2005): *Kreatives Töten im Splatterfilm der 80er Jahre. Eine filmwissenschaftliche Untersuchung*. Köln: Teiresias.
- Ulitsch (1924): *Ohne Titel*. In: *Der Montag. Berliner Lokal-Anzeiger*, Nr. 44, 17.11.1924. Zit. n. CineGraph – Eintrag zu „Das Wachsfigurenkabinett“ (CBW016383 [M]).
- Ungeböck, Andreas (1999): *The Lodger – A Story of the London Fog (1926)*. In: *Beier/Seeßlen (1999)*, S. 227-229.
- Vahabzadeh, Susan (2000): *Dies obscure Objekt der Begierde. Gefangen in Alptraumlandschaften: „The Cell“, die erste Regiearbeit des Clipregisseurs Tarsem*. In: *Süddeutsche Zeitung*, 23.11.2000, S. 17.
- Vincendeau, Ginette (1996): *„Avez-vous lu Freud?“ – Maurice Chevalier dans Pièges des Robert Siodmak*. In: *Iris*, Nr. 21/1996, S. 89-98.
- Vogel, Amos (2000): *Film als subversive Kunst. Kino wider die Tabus – von Eisenstein bis Kubrick*. Reinbek: rowohlt.
- Vogel, Andreas (2003): *„Directing the Audience“: Alfred Hitchcock und die Manipulation des Publikums*. Leipzig: Leipziger Universitätsverlag.
- Volk, Stefan (2004): *Monster*. In: *filmdienst*, Nr. 8/2004, S. 28f. (fd-Nummer: 36452).
- Vollmar, Klausbernd (2003): *Handbuch der Traumsymbole*. Krummwisch: Königsfurt.
- von Berg, Ulrich (1996): *Besondere Kennzeichen: Schlechter Geschmack. Tobe Hooper, das Genie des neuen Horrorfilms*. In: *Farin/Schmid (1996)*, S. 133-146.
- Vossen, Ursula (2004) (Hrsg.): *Filmgenres – Horrorfilm*. Stuttgart: Reclam.
- Waltje, Jörg (2005): *Blood Obsession. Vampires, Serial Murder, and the Popular Imagination*. New York et. al.: Peter Lang.
- Warning, Rainer (1975): *Semiotik biblischer Texte als Modellangebot für das Fiktionsproblem*. In: *Weinrich, Harald (Hrsg.): Positionen der Negativität*. München: Fink 1975, S. 533-536 (zitiert nach Bauer 1992).
- Warshow, Robert (1965): *Monsieur Verdoux*. In: *Filmkritik*, Nr. 9/1965, S. 496-502. (zuerst in: *Partisan Review*, Juli/August 1947)
- Watzlawick, Paul (1999) (Hrsg.): *Die erfundene Wirklichkeit. Wie wissen wir, was wir zu wissen glauben? Beiträge zum Konstruktivismus*. München/Zürich: Piper.

- Weber Stefan (2003): Konstruktivistische Medientheorien. In: ders. (Hrsg.): Theorien der Medien. Konstanz: UVK 2003, S. 180-201.
- Weber, Stefan (1999): Was können Systemtheorie und nicht-dualisierende Philosophie zu einer Lösung des medientheoretischen Realismus/Konstruktivismus-Problems beitragen? In: Rusch, Gebhard / Schmidt, Siegfried J. (Hrsgg.): Konstruktivismus in der Medien- und Kommunikationswissenschaft. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1999, S. 189-222.
- Weber, Stefan (2002): Was heißt „Medien konstruieren Wirklichkeit“? Von einem ontologischen zu einem empirischen Verständnis von Konstruktion. In: Medienimpulse, Nr. 40/2002, S. 11-16.
- Wedekind, Frank (1989): Lulu – Erdgeist/Die Büchse der Pandora. Stuttgart: Reclam.
- Wefel, Claudia (1993): Mord geht nach Brot. Ein gewalttätiger Film aus Belgien zum Thema Gewalt: „Mann beißt Hund“. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, Nr. 71, 25.03.1993, S. 38.
- Weigel, Sigrid (2004): Literatur als Voraussetzung der Kulturgeschichte. München: Fink.
- Weingarten, Susanne (1996): Kalter Klau. „Copykill“. Spielfilm von Jon Amiel. USA 1995. In: Der Spiegel, Nr. 4/1996, S. 165.
- Weiß, Konrad (1994): Weder Himmel noch Hölle. Konrad Weiß über Oliver Stones Film „Natural Born Killers“. In: Der Spiegel, Nr. 48/1994, S. 210-211.
- Weißbach, Dieter Wolfgang (1994): Camera Obscura. Überlegungen zu einer Psychologie der Kamera. In: medien praktisch, 1/1994, S. 32-36.
- Welsch, Wolfgang (1995): Ästhetisches Denken. Stuttgart: Reclam.
- Wenzel, Horst (1999): Visualität. Zur Vorgeschichte der kinästhetischen Wahrnehmung. In: Zeitschrift für Germanistik IX, Heft 3/1999, S. 549-556.
- Wessely, Christian / Larcher, Gerhard / Grabner, Franz (2005) (Hrsgg.): Michael Haneke und seine Filme. Eine Pathologie der Konsumgesellschaft. Marburg: Schüren.
- Westerhoff, Nikolas (2007): Der Hollywood-Effekt. In: Süddeutsche Zeitung, 26.01.2007, o. S.
- Westphal, Anke (1996): Mach mit, mach's nach, mach's besser. John [sic] Amiels ‚Copykill‘ serviert ein intelligentes Rätsel zum Thema Serienkiller. In: die tageszeitung (Hamburg) Nr. 4832, 25.01.1996, S. 11.
- Wetzel, Michael (1985a): Autonomie und Authentizität. Untersuchungen zur Konstitution und Konfiguration von Subjektivität. Frankfurt a. M./Bern/New York: Peter Lang.
- Wetzel, Michael (1985b): Spurenentsicherung. Ginzburg, Derrida und Foucault als Leser Freuds. In: Fragmente 17/18, S. 179-203.
- Wetzel, Michael (1986): M.O.R.D. – Die unberechenbare Größe. In: Winkels, Hubert (Hrsg.): aus. Mord-Stories. Köln: Kiepenheuer & Witsch.
- Wetzel, Michael (1989): Verweisungen. Der semiologische Bruch im 19. Jahrhundert. In: Kittler, Friedrich / Tholen, Georg Christoph (Hrsgg.): Arsenale der Seele. München: Fink, S. 71-95.

- Wetzel, Michael (1997): Die Wahrheit nach der Malerei. München: Fink.
- Wetzel, Michael (2001): Acousmêtrie. Zum Verhältnis von Stimme und Bild in den Filmen Chris Markers. In: Kunst/Kino. Jahresring 48. Hrsg. v. Stemmrich, Gregor. Köln: König, S. 79-93.
- Wetzel, Michael (2002): Die Grammatologie der Medien. Derrida über Datenverarbeitung. In: Sprache und Literatur 90/2002, S. 7-23.
- Wiesner, Norbert (1961): „Augen der Angst“ (Peeping Tom). In: Film Echo, Wiesbaden, Nr. 16/1961, S. 220.
- Williams, Linda (1990): Wenn sie hinschaut. In: Frauen und Film, Nr. 49/Dezember 1990, S. 3-20.
- Williams, Linda (1995): Hard Core. Macht, Lust und die Tradition des pornographischen Films. Basel/Frankfurt a. M.: Stroemfeld.
- Williams, Linda (1999): Film Bodies: Gender, Genre, and Excess, In: Grant (1999), S. 140-158.
- Williams, Linda (2000): Discipline and fun: *Psycho* and postmodern cinema. In: Gledhill, Christine / Williams, Linda (Hrsgg.): Reinventing Film Studies. London: Arnold 2000, S. 351-378.
- Willmann, Thomas (1995): „Shrill Music Mixed With Bird Screeches“. Bernard Herrmanns Musik zu *Psycho*. In: Farin/Schmid (1995), S. 105-114.
- Winkler, Hartmut (1991): Switching – Zapping. Ein Text zum Thema und ein parallellaufendes Unterhaltungsprogramm. Darmstadt: Häusser.
- Winkler, Hartmut (1992): Der filmische Raum und der Zuschauer. ‚Apparatus‘ – Semantik – ‚Ideology‘. Heidelberg: Carl Winter Universitätsverlag.
- Winko, Simone (1996): Diskursanalyse, Diskursgeschichte. In: Arnold, Heinz-Ludwig / Detering, Heinrich (Hrsgg.): Grundzüge der Literaturwissenschaft. München: dtv, S. 463-478.
- Winter, Jessica (2004): Verdict on Aileen Sequel: The Execution Left a Lot To Be Desired. In: The Village Voice, 7.-13.01.2004, <http://www.villagevoice.com/film/0401,winter,50000,20.html> (Abrufdatum 23.4.2007)
- Wolcott, James (1992): On Television: Prime-Time Justice. In: The New Yorker, Nr. 68 (30.11.1992), S. 158-159.
- Wolfe, Charles (1987): Frank Capra. A Guide to References and Resources. Boston: G. K. Hall & Co.
- Wortmann, Volker (2003): Authentisches Bild und authentisierende Form. Köln: Herbert von Halem.
- Wuermeling, Abraham a Santa (1954): Das Leben spiegelt Filmwelt und die Filme wider, nicht aber mehr der Film das Leben und die wirkliche Familie. In: filmdienst, Nr. 8/1954, o. S.
- Wulff, Hans J. (1991): Ikonographie, Szenentransition, Narration: Zur Analyse der Beziehungen zwischen filmischer Form und filmischem Telefonat. In: Forschungsgruppe Telekom-

- munikation (Hrsg.): *Telefon und Kultur: Das Telefon im Spielfilm*. Berlin: Spiess 1991, S. 127-165.
- Wulff, Hans J. (2005): *Von Körpern und Zerstörungen. Zum Urteil des Karlsruher Amtsgerichts, einen alten Film betreffend*. In: Langewitz/Nagenborg (2005), S. 10-12.
- Wuornos, Aileen / Berry-Dee, Christoph (2006): *Monster. My true story*. London: John Blake Publ.
- Z. (1952): *Der Heiratsschwindler von Paris (Monsieur Verdoux)*. In: *filmdienst*, Nr. 26/1952, o. S. (fd-Nummer: 1877).
- z. K. (1953): *Das Kabinett des Professor Bondi (House of Wax)*. In: *filmdienst*, Nr. 22/1953, o. S. (fd-Nummer: 2542).
- Zapka, Stephan (1993): *John McNaughton (Interview)*. In: *Splating Image*, Nr. 15/September 1993, S. 5-8.

6.3 Abbildungen

Die Abbildungen sind nach den Kapiteln, in denen sie verwendet wurden, nummeriert. Zu den Rechteinhabern der Filmstandbilder vgl. Kap. 6.1 (soweit hier nicht anders angegeben).

Abb. 3.2.2.1: Kinoplatat von *THE LAST HOUSE ON THE LEFT*, aus:

http://www.moviegoods.com/Assets/product_images/1020/199023.1020.A.jpg (Abrufdatum: 20.02.2008).

Abb. 4.1.1: *DAS WACHSFIGURENKABINETT*; 4.1.2a-e: *THE LODGER*; Abb. 4.1.3a-b: *DIE BÜCHSE DER PANDORA*; Abb. 4.1.3c, 4.1.4a-b: *M – EINE STADT SUCHT EINEN MÖRDER*; Abb. 4.1.5.a-c: *DOCTOR X*; Abb. 4.1.6a-b: *SUPERNATURAL*; Abb. 4.1.7a-g: *PIÈGES*; Abb. 4.1.8: *L'ASSASIN HABITE AU 21*; Abb. 4.1.9a-c: *ARSENIC AND OLD LACE*.

Abb. 4.2.1a-g: *THE SPIRAL STAIRCASE*; Abb. 4.2.2.a-b: *LURED*; Abb. 4.2.4a-h: *THE SNIPER*; Abb. 4.2.5a-b: Trailer zu *HOUSE OF WAX*; Abb. 4.2.5c-d: *HOUSE OF WAX*; Abb. 4.2.6a-b: *ENSAYO DE UN CRIMEN*; Abb. 4.2.7a: Schriftzug William Heirens' aus: http://www.crimelibrary.com/serial_killers/predators/heirens/cities_2.html (Abrufdatum: 20.02.2008); Abb. 4.2.7b-j: *WHILE THE CITY SLEEPS*; Abb. 4.2.8a-e: *NACHTS, WENN DER TEUFEL KAM*; Abb. 4.2.9a-g: *ES GESCHAH AM HELLICHTEN TAG*.

Abb. 4.3.1a-b: Trailer 1 zu *PSYCHO*; Abb. 4.3.1c-g: Publikum während der *PSYCHO*-Premiere, aus: Williams 2000, S. 368, 369 und 371; Abb. 4.3.1h-k, Abb. 4.3.1n-o: *PSYCHO*; Abb. 4.3.1l-m: Trailer 2 zu *PSYCHO*; Abb. 4.3.2a-d: *PEEPING TOM*; Abb. 4.3.3a-f: *BLOOD FEAST*; Abb. 4.3.4a: Peter Kürten, aus: Lenk/Kaefer 1974, Anhang; Abb. 4.3.4b-g: *DER MANN, DER PETER KÜRTE HIESS*; Abb. 4.3.5a-e: *THE BOSTON STRANGLER*; Abb. 4.3.6a-d: *FRENZY*; Abb. 4.3.7a-b, Abb. 4.3.7d, Abb. 4.3.7h-i: *DERANGED*; Abb. 4.3.7c: Worden's Hardware Store, aus: Farin/Schmid 1996, S. 30, Abb. 4.3.7e: Bernice Wordons Leichnam, aus: Gollmar 1981, S. 104; Abb. 4.3.8a-f: *THE TEXAS CHAINSAW MASSACRE*; Abb. 4.3.9a-b: Pressefoto zu den Dreharbeiten von *ANGST*, aus: *ANGST-DVD (Zusatzmaterial)*; Abb. 4.3.9c: *ANGST* (französische Fassung); Abb. 4.3.9d-e: *ANGST*; Abb. 4.3.10a-f, Abb. 4.3.10h-i: *HENRY – PORTRAIT OF A SERIAL KILLER*; Abb. 4.3.10g: Diego Velázquez:

Las Meninas, aus:

http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/7/7f/Diego_Vel%C3%A1zquez_Las_Meninas_1656.jpg (Abrufdatum: 18.02.2008).

Abb. 4.4.1a-e, Abb. 4.4.1: THE SILENCE OF THE LAMBS; Abb. 4.4.1f: Konzeptzeichnung nach Francis Bacon, aus: THE SILENCE OF THE LAMBS-DVD (Zusatzmaterial); Abb. 4.4.1g: Ausschnitt aus THE SILENCE OF THE LAMBS-Filmplakat, aus:

<http://www.cinemasterpieces.com/silencelambsjodi.jpg> (Abrufdatum: 18.02.2008);

Abb. 4.4.1h: Philippe Hausmann: *Dalí*, aus:

http://slog.thestranger.com/files/2006/06/Dali_women_skull.jpg (Abrufdatum:

18.02.2008); Abb. 4.4.2a: DVD-Cover MANN BEIßT HUND (Criterion), aus:

<http://www.librairie labourse.com/journal/fevrier01/images/Man%20bites%20dog.jpg> (Ab-

rufdatum: 18.02.2008); Abb. 4.4.2b: DVD-Cover MANN BEIßT HUND (belgische DVD von

Universal), aus: http://ecx.images-amazon.com/images/I/51TSKRD9HVL._SS500_.jpg

(Abrufdatum 18.02.2008); Abb. 4.4.2c-d: MANN BEIßT HUND; Abb. 4.4.3a: WILD AT

HEART(USA 1996, Regie: David Lynch), Universal 2003 (Best.-Nr.: 9024201);

Abb. 4.4.3b-l: KALIFORNIA; Abb. 4.4.4a-c: NATURAL BORN KILLERS; Abb. 4.4.5a-l: COPY-

CAT; Abb. 4.4.6a-f: FUNNY GAMES; Abb. 4.4.7a: R.E.M. – LOSING MY RELIGION (USA

1991, Tarsem Singh), aus: <http://www.youtube.com/watch?v=M7vs21ZKrKM> (Abrufda-

tum: 18.02.2008); Abb. 4.4.7b: Madonna – BEDTIME STORY (USA 1995, Mark Romanek),

aus: <http://www.youtube.com/watch?v=6k3G62fri90> (Abrufdatum: 18.02.2008);

Abb. 4.4.7c: Odd Nerdrum: *Dawn*, aus: [http://www.fineart.no/edoc/product_img/340175-](http://www.fineart.no/edoc/product_img/340175-3.JPG)

[3.JPG](http://www.fineart.no/edoc/product_img/340175-3.JPG) (Abrufdatum 18.02.2008); Abb. 4.4.7d, Abb. 4.4.7f-o: THE CELL; Abb. 4.4.7e: Die-

ric Bouts d. Ä.: *Das Martyrium des hl. Erasmus*, aus:

<http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/d/d0/BoutsErasmus.jpg> (Abrufdatum:

18.02.2008); Abb. 4.4.8a-b: OVERKILL – THE AILEEN WUORNOS STORY; Abb. 4.4.8c: Ge-

genüberstellung Aileen Wuornos und Charlize Theron, aus: [\[entertainment.net/carpet/monsterQA/monsterQA.htm\]\(http://www.ez-entertainment.net/carpet/monsterQA/monsterQA.htm\) \(Abrufdatum: 20.02.2008\);](http://www.ez-</p>
</div>
<div data-bbox=)

Abb. 4.4.8d-g: MONSTER; Abb. 4.4.9a-h: THE LAST HORROR MOVIE (DVD, unrated);

Abb. 4.4.9i-j: THE LAST HORROR MOVIE (DVD, kJ-Fassung)