

Karl Juhnke

Das Erzählmotiv des Serienmörders im Spielfilm

Eine filmwissenschaftliche
Untersuchung

Karl Juhnke

Das Erzählmotiv des Serienmörders im Spielfilm

Karl Juhnke

Das Erzählmotiv des Serienmörders im Spielfilm

Eine filmwissenschaftliche Untersuchung

Mit einem Geleitwort von Prof. Dr. Georg Kiefer

Springer Fachmedien Wiesbaden GmbH

Die Deutsche Bibliothek – CIP-Einheitsaufnahme

Juhnke, Karl:

Das Erzählmotiv des Serienmörders im Spielfilm : eine
filmwissenschaftliche Untersuchung / Karl Juhnke.

Mit einem Geleitw. von Georg Kiefer.

– 1. Aufl.. – Wiesbaden : Dt. Univ.-Verl., 2001

(DUV : Sozialwissenschaft)

Zugl.: Braunschweig, Hochsch. für Bildende Künste, Diss., 2000

ISBN 978-3-8244-4454-0 ISBN 978-3-322-89955-2 (eBook)

DOI 10.1007/978-3-322-89955-2

1. Auflage Mai 2001

Alle Rechte vorbehalten

© Springer Fachmedien Wiesbaden 2001

Ursprünglich erschienen bei Deutscher Universitäts-Verlag GmbH, Wiesbaden, 2001.

Lektorat: Ute Wrasmann / Dr. Tatjana Rollnik-Manke

www.duv.de



Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Verlags unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

Die Wiedergabe von Gebrauchsnamen, Handelsnamen, Warenbezeichnungen usw. in diesem Werk berechtigt auch ohne besondere Kennzeichnung nicht zu der Annahme, dass solche Namen im Sinne der Warenzeichen- und Markenschutz-Gesetzgebung als frei zu betrachten wären und daher von jedermann benutzt werden dürften.

Gedruckt auf säurefreiem und chlorfrei gebleichtem Papier.

Geleitwort

Oder: Die aristotelische Gänsehaut führt nicht zur Katharsis

Filmwissenschaftler bin ich nicht. Kulturwissenschaftler schon eher. D.h. Liebhaber von guten Filmen bin ich schon, aber kein Filmhistoriker, der Genres und Motive exakt analysiert.

Die vorliegende Arbeit habe ich dennoch von Anfang an mit Interesse begleitet, da es zur detektivischen Arbeit gehört, beim Ermitteln die richtige Methode zu finden. Es handelt sich um eine massenmediale Untersuchung und „Was wir über unsere Gesellschaft, ja über die Welt, in der wir leben, wissen, wissen wir durch die Massenmedien“ (Luhmann).

Was wissen wir, wenn wir über Serienmörderfilme etwas wissen? Wissen wir dann etwas über die Serienmörder? Oder über die Konstruktion der Filme? Oder über die Perzipienten/Konsumenten, die nach dieser Ware verlangen? Warum hat diese Filmsparte einen solchen Boom in den USA und Westeuropa?

Während ich diesen Text schreibe, lese ich in der Zeitung:

„Schwerbewaffneter tötete Ex-Kollegen.

Melrose Park, 6.2. (ap) Einen Tag vor Beginn seiner Haftstrafe hat ein 66-jähriger, ehemaliger Angestellter einer Fahrzeugfabrik in Chicago vier Menschen und sich selbst erschossen. Vier weitere Mitarbeiter wurden zum Teil lebensgefährlich verletzt. William Baker hatte 39 Jahre lang in der Firma gearbeitet, war aber 1994 wegen Diebstahls entlassen worden. Er war dafür zu fünf Monaten Haft verurteilt worden. Zehn bis 15 Minuten lang zog Baker mit mehreren Schusswaffen in einer Golftasche durch das Werksgelände des LKW-Herstellers Navistar. Er schoss mit einem AK-47 Sturmgewehr um sich und traf mindestens acht Menschen.

Vor eineinhalb Monaten hatte ein Softwareprogrammierer der Firma Edgewater Technology im Staat Massachusetts sieben Menschen erschossen. Die Steuerbehörde wollte einen Teil seines Lohnes pfänden. Im März 2000 erschoss ein 29-Jähriger nach seiner Entlassung aus einer Autowaschanlage in Dallas fünf Menschen. Im November 1999 hatte ein Wartungsmechaniker für Kopierer in der Firma Xerox in Honolulu offenbar wegen Problemen am Arbeitsplatz sieben Kollegen erschossen.“

Nun, dies sind keine Serienmörder, sondern Amokläufer, und es sind auch keine Filme, von denen die Rede ist, sondern es ist Wirklichkeit. Und doch, hat dies mit dem zu tun, was wir von den Medien wissen? Oder hat es mit der Arbeit zu tun oder mit der „Ästhetik des Schreckens“?

Wer die einschlägigen Statistiken kennt, weiß, dass die Zahl der Morde die Zahl der Filme um ein Vielfaches übersteigt.

Robert Redford, der ja ein engagierter Umweltschützer ist, äußert in einem Interview vom selben Tag:

„Das Thema (Umweltschutz), selbst wenn es in den Medien ist, wird nicht mehr wahrgenommen, weil es kein Charisma, keinen Sex-Appeal hat.“

Frage: Und nicht mal Robert Redford hat die Öko-Themen sexy präsentieren können?

„Wissen Sie, in den USA sind heute Serien-Mörder sexy. Der Umweltschutz ist es nicht.

(...) Die Themen müssen gewalttätig und extrem sein, um überhaupt noch Aufmerksamkeit zu erregen. Denn in der Mediengesellschaft von heute lässt unsere Aufmerksamkeit ständig nach.“ (Frankfurter Rundschau vom 03.02.2001)

Wieder geht es um den Zusammenhang von Medien und Gewalt, wobei die Wirklichkeit die „Wirklichkeit der Medien“ anstachelt, sex&crime die höchste Aufmerksamkeit erlangen, als Fiktion. Es handelt sich ja nicht um Kriegsfilme mit legalisiertem Mord, nicht um das Aufstürmen der Nationalgarden usf.

Handelt es sich um die Freiheit, selbst zu richten, um die Freiheit, selber Ordnung zu schaffen? Warum boomt diese Filmsparte? Weil sie sich rechnet. Warum rechnet sie sich?

Der Autor hat knapp 600 Serienmörderfilme erduldet. Er gibt einen Abriss zur Geschichte des Themas, er setzt unterschiedliche Methoden der Mengenuntersuchung ein, bietet exemplarische Analysen an und – als Ermittler – entwickelt er Erklärungsmuster.

Was er dabei herausfindet, soll hier allerdings nicht verraten werden.

Prof. Dr. Georg Kiefer

Vorwort

Serienmörder erfreuen sich in den letzten zwei Jahrzehnten einer breiten Aufmerksamkeit in Spielfilmen und anderen narrativen Kontexten. Ihr massenhaftes Auftreten als Film-(anti-)helden bildete den Ausgangspunkt meiner Auseinandersetzung: Was macht die Serienmörder so ungemein attraktiv für Filmproduzenten wie -rezipienten?

Um eine verlässliche Basis für diese Untersuchung zu erhalten, wurde nicht allein der exemplarischen Filmanalyse vertraut, sondern eine Massenuntersuchung der zugänglichen Serienmörderfilme durchgeführt. Weiterhin erwies es sich als sinnvoll, einen thematischen Zugriff zu wählen, da er im Gegensatz zum in der Filmwissenschaft gebräuchlicheren Genreansatz Narrationsinhalte wesentlich trennschärfer greifbar macht. Serienmörder kommen in Horrorfilmen, Thrillern, Krimis oder Komödien vor, und das in unterschiedlichen Graden der Handlungsrelevanz. Für die Analyse bot sich daher der aus der Literaturwissenschaft bekannte Motivbegriff an.

Ziel dieser Motivanalyse ist es, Ausmaß, Tradition, Funktion und Funktionalisierung des Serienmörders im Spielfilm zu erschließen. Dabei geht es um die grundlegenden gesellschaftlichen Diskurse von Gewalt, Sexualität und Gender in verschiedenen Formen ihrer filmischen Ästhetisierung.

Die vorliegende Arbeit wurde 1999 an der Hochschule der Bildenden Künste in Braunschweig zur Promotion angenommen.

Danken möchte ich an dieser Stelle allen, die zum Gelingen dieser Arbeit beigetragen haben: den Gutachtern Prof. Dr. Helmut Korte und Prof. Dr. Georg Kiefer; vielen Gesprächspartnern, die Anregungen und Kritik lieferten, und besonders Regina Nußbaum für kontinuierliche und vielfältige Unterstützung.

Karl Juhnke

Inhaltsverzeichnis

	Seite
Geleitwort	V
Vorwort	VII
Inhaltsverzeichnis	IX
Verzeichnis der Abbildungen	XII
Verzeichnis der Tabellen	XIII
Verzeichnis der Diagramme	XIII
1. Das Erzählmotiv des Serienmörders im Spielfilm	1
2. Grundlagen der Untersuchung	5
2.1. Was sind Serienmörder?	5
2.2. Motivforschung	7
2.2.1. Beispiel Western	12
2.2.2. Beispiel Horrorfilm	14
2.2.3. Beispiel Vampyrfilm	16
2.2.4. Das Serienmördermotiv	17
2.3. Untersuchungssample	19
2.4. Zum Hintergrund filmwissenschaftlicher Untersuchungen	21
2.5. Zum Forschungsstand	25
2.6. Methodischer Ablauf einer filmwissenschaftlichen Motivuntersuchung	26
3. Umfang der Serienmörderfilmproduktion	31
3.1. Historische Entwicklung des Serienmördermotivs im Spielfilm	31
3.2. Quantitative Entwicklung des Serienmördermotivs in Spielfilmproduktionen	37
3.2.1. Serienmörderfilme und Produktionsländer	43
3.2.2. Genrezugehörigkeit	45
3.3. Fazit	50
4. Quantitative Bestimmung des Serienmördermotivs im Spielfilm	53
4.1. Die Triade Täter - Opfer – Ermittler	53
4.2. Serienmörder im Mittelpunkt	58
4.2.1. Tätertypen	61
4.2.2. Tatmotive	64
4.2.3. Weitere Tätercharakteristika	67

4.2.4.	Täterausschaltung	69
4.3.	Opfer im Mittelpunkt	70
4.4.	Ermittler im Mittelpunkt	76
4.5.	Rezeptionsangebote	82
4.5.1.	Gewalt	84
4.5.2.	Sex&crime	89
4.5.3.	Slasher	92
4.5.4.	Formale Spannungselemente.....	93
4.5.5.	Versatzstücke des Serienmörderfilms	96
4.6.	Fazit	98
5.	Das Serienmördermotiv und seine Funktion im Spielfilm	103
5.1.	Der Gebrauch des Serienmördermotivs im Spielfilm	103
5.2.	Exemplarische Filmanalysen	112
5.2.1.	Die Filmauswahl	112
5.2.2.	Zur Filmanalyse	114
5.3.	BIZARRE MORDE	115
5.3.1.	Sequenzprotokoll	116
5.3.2.	Täter	117
5.3.3.	Opfer	119
5.3.4.	Ermittler	120
5.3.5.	Frauen – Männer	121
5.3.6.	Filmische Präsentation des Serienmördermotivs	122
5.3.7.	Zur Funktion des Serienmördermotivs in BIZARRE MORDE	130
5.3.8.	Resümee	131
5.4.	DER COP	131
5.4.1.	Sequenzprotokoll	132
5.4.2.	Ermittler	134
5.4.3.	Opfer	137
5.4.4.	Täter	138
5.4.5.	Frauen – Männer	139
5.4.6.	Filmische Präsentation des Serienmördermotivs	141
5.4.7.	Zur Funktion des Serienmördermotivs in DER COP	147
5.4.8.	Resümee	148
5.5.	SIEBEN	149
5.5.1.	Sequenzprotokoll	150
5.5.2.	Ermittler	151

5.5.3.	Opfer.....	155
5.5.4.	Täter	156
5.5.5.	Frauen – Männer	157
5.5.6.	Filmische Präsentation des Serienmördermotivs	158
5.5.7.	Zur Funktion des Serienmördermotivs in SIEBEN	164
5.5.8.	Resümee	166
5.6.	Täter, Opfer, Ermittler und Gewalt im Serienmördermotiv	168
6.	Kulturelle und soziale Bezüge in Verfilmungen des Serienmördermotivs	179
6.1.	Der Serienmörderfilm und seine Entsprechung zur Wirklichkeit	179
6.2.	Serienmörderkriminalität in der sozialen Wirklichkeit	184
6.3.	Geschlecht, Gender und das Serienmördermotiv	189
6.4.	Die Faszination der Serienmörder	199
6.5.	Ästhetik des Schreckens	203
6.6.	Gewalt	208
6.7.	Gewalt im Serienmörderfilm	211
6.8.	Serialität	213
6.9.	Intertextualität	215
6.10.	Die Funktionalisierung des Serienmördermotivs	217
6.11.	Entgrenzung	220
7.	Abschließende Reflexionen über das Serienmördermotiv im Spielfilm	231
7.1.	Motivuntersuchungen im filmwissenschaftlichen Kontext	231
7.2.	Motivmerkmale	233
7.3.	Übergreifende Bedeutungen des Serienmördermotivs	237
8.	Literatur	245
8.1.	Bücher und Artikel mit Autorennennung	245
8.2.	(Zeitschriften-) Beiträge ohne Autorennennung	266
8.3.	Bildquellen	267
9.	Materialanhang	269
9.1.	Analysebogen	269
9.2.	Codierbogen	270
9.3.	Ergebnisse der quantitativen Analyse für BIZARRE MORDE, DER COP und SIEBEN	272
9.4.	Weitere Ergebnisse der inhaltsanalytischen Auswertung.....	273
9.5.	Motivinventar zum Serienmördermotiv	275
9.6.	Serienmörderfilme in alphabetischer Reihenfolge	278

Verzeichnis der Abbildungen

Abbildung 1:	Schatten des Täters, aus: M-EINE STADT SUCHT EINEN MÖRDER ..	31
Abbildung 2:	Filmplakat zu Prom Night	35
Abbildung 3:	Plakat zu ES GESCHAH AM HELLICHTEN TAG	53
Abbildung 4:	Filmplakat zu SCHATTEN UND NEBEL	56
Abbildung 5:	Peter Lorre als Kindermörder in M-EINE STADT SUCHT EINEN MÖRDER	63
Abbildung 6:	Filmstill aus DER GREIFER	68
Abbildung 7:	Plakat zu EIN MANN WIE DYNAMIT	70
Abbildung 8:	Filmplakat zu AMERICAN KILLER	73
Abbildung 9:	Filmplakat zu NEW YORK RIPPER	75
Abbildung 10:	Filmplakat zu Blue Steel	78
Abbildung 11:	Filmplakat zu DER WOLF HETZT DIE MEUTE.	81
Abbildung 12:	Filmstill aus FRENZY	91
Abbildung 13:	Filmstill aus BECKMANN UND MARKOWSKI: VOM ZWEIFEL DER GEFÜHLE	91
Abbildung 14:	Filmplakat zu ...UND WIEDER IST FREITAG DER 13.	97
Abbildung 15:	Filmplakat zu PSYCHO	99
Abbildung 16:	Filmstill aus DER NEW YORK RIPPER	100
Abbildung 17:	Filmstill aus BIZARRE MORDE (Seq. 17)	115
Abbildung 18:	Filmstill aus BIZARRE MORDE (Seq. 17)	123
Abbildung 19:	Filmstill aus BIZARRE MORDE (Seq. 1)	125
Abbildung 20:	Filmstill aus BIZARRE MORDE (Seq. 16)	126
Abbildung 21:	Filmstill aus DER COP (Seq. 1)	134
Abbildung 22:	Filmstill aus DER COP (Seq. 13)	135
Abbildung 23:	Filmstill aus DER COP (Seq. 11)	144
Abbildung 24:	Filmplakat zu DER COP	145
Abbildung 25:	Filmstill aus SEVEN (Seq.2)	155
Abbildung 26:	Filmstill aus SEVEN (Seq. 8)	158
Abbildung 27:	Filmstill aus SEVEN (Seq. 5)	159
Abbildung 28:	Filmstill aus SEVEN (Seq. 8)	163
Abbildung 29:	Filmplakat zu CITY COBRA	168
Abbildung 30:	Filmplakat zu BLUTMOND	174
Abbildung 31:	Filmstill aus BLINDFOLD	183
Abbildung 32:	Filmstill aus HALLOWEEN – DER FLUCH DES MICHAEL MYERS	183
Abbildung 33:	Filmstill aus DER SERIENKILLER – KLINGE DES TODES	183
Abbildung 34:	Filmstill aus BLACKOUT	183
Abbildung 35:	Filmstill aus THE LODGER	183
Abbildung 36:	Filmstill aus DAS GEHEIMNIS DER SCHWARZEN HANDSCHUHE	189
Abbildung 37:	Filmstill aus DER NEW YORK RIPPER	190
Abbildung 38:	Filmstill aus MORD BIZARR	190
Abbildung 39:	Zeitungsanzeige zu SCREAM	192
Abbildung 40:	Filmstill aus PSYCHO	194
Abbildung 41:	Filmstill aus BLINDFOLD	195
Abbildung 42:	Videocover zu IM AUGENBLICK DER ANGST	197
Abbildung 43:	Otto Dix: Der Lustmörder	202
Abbildung 44:	TUI-Reklame, aus: Stern 44/1995	213
Abbildung 45:	Filmplakat zu SIEBEN MONDE	216

Verzeichnis der Diagramme

Diagramm 1:	Produktionsjahre der in Deutschland gezeigten Serienmörderfilme	38
Diagramm 2:	Erstaufführungen von Serienmörderfilmen in Deutschland	41
Diagramm 3:	Erstausstrahlungsmedien von Serienmörderfilmen in Deutschland	42
Diagramm 4:	Genrezugehörigkeit der Serienmörderfilme	47
Diagramm 5:	Protagonisten im Serienmörderfilm	54
Diagramm 6:	Geschlecht der Serienmörder in % der Serienmörderfilme	60
Diagramm 7:	Geschlecht der Opfer	71
Diagramm 8:	Handlungsanteil der Opfer	74
Diagramm 9:	Rezeptionsangebote	83
Diagramm 10:	Gewaltdarstellungsintensität	86
Diagramm 11:	Historische Entwicklung der Gewaltdarstellungsintensität in % der untersuchten Filme	88
Diagramm 12:	Verwendung mehrerer Spannungselemente pro Spielfilm	96
Diagramm 13:	Serienmörderspielfilme und Serienmörderfälle in den USA	181

Verzeichnis der Tabellen

Tabelle 1:	Produktionszahlen von Serienmörderfilmen	38
Tabelle 2:	Anteil der Serienmörderfilme an den in Deutschland erstaufgeführten Spielfilmen	40
Tabelle 3:	Erstaufführungsmedien von Serienmörderfilmen in Deutschland in absoluten Zahlen und als prozentualer Wert	42
Tabelle 4:	TV-Produktionen zum Thema Serienmörder	43
Tabelle 5:	Serienmörderfilme und Produktionsländer	44
Tabelle 6:	Genrezugehörigkeit der Serienmörderfilme	47
Tabelle 7:	Hauptpersonen in Serienmörderfilmen	55
Tabelle 8:	Protagonisten in Serienmörderfilmen des Horrorgenres einschließlich Slasher	56
Tabelle 9:	Protagonisten in Serienmörderfilmen des Thrillergenres	57
Tabelle 10:	Protagonisten in Serienmörderfilmen des Krimigenres	58
Tabelle 11:	Serienmörder nach Tätertypen klassifiziert	62
Tabelle 12:	Spezielle Tatmotive der Filmserienmörder	65
Tabelle 13:	Historische Entwicklung der Täterausschaltung	69
Tabelle 14:	Geschlecht der führend ermittelnden Polizisten	77
Tabelle 15:	Rolle der Polizei in absoluten und Prozentzahlen	79
Tabelle 16:	Besondere Ermittlercharakteristika	82
Tabelle 17:	Darstellung von Sex- und von ausgedehnten Gewaltszenen im Serienmörderfilm	90
Tabelle 18:	Slasherfilme mit Serienmördermotiv	92
Tabelle 19:	Spannungselemente im Serienmörderfilm	94
Tabelle 20:	Sequenzgraphik zu BIZARRE MORDE	116
Tabelle 21:	Zahl der Einstellungen in BIZARRE MORDE pro Minute	124
Tabelle 22:	Gewaltakte in BIZARRE MORDE	127
Tabelle 23:	Sequenzgraphik zu DER COP	132
Tabelle 24:	Zahl der Einstellungen in DER COP pro Minute	142

Tabelle 25:	Gewaltakte in DER COP	143
Tabelle 26:	Sequenzgraphik zu SIEBEN	150
Tabelle 27:	Zahl der Einstellungen in SIEBEN pro Minute	160
Tabelle 28:	Gewaltakte in SIEBEN	162
Tabelle 29:	Zeitliches Ausmaß der Gewaltdarstellungen in den drei Beispielfilmen	176
Tabelle 30:	Serienmörderfälle und Opferzahlen in den USA nach Egger (1990) .	184
Tabelle 31:	Frequencies of Serial, Mass and all Homicides	186
Tabelle 32:	Morde in den USA	187
Tabelle 33:	Absolute Mordzahlen und Häufigkeitsziffern pro 100.000 Einwohner für die Bundesrepublik Deutschland und die USA	209
Tabelle 34:	Absolute Vergewaltigungszahlen und Häufigkeitsziffern pro 100.000 Einwohner für die Bundesrepublik Deutschland und die USA	210
Tabelle 35:	Tötungsarten im Serienmörderfilm	273
Tabelle 36:	Handlungsorte des Serienmörderfilms	273
Tabelle 37:	Storyvarianten des Serienmördermotivs	274

1. Das Erzählmotiv des Serienmörders im Spielfilm

Das Untersuchungsziel dieser Arbeit besteht aus der analytischen Erfassung eines thematischen Motivs in seiner medialen Präsentationsform und Motivverwendung sowie darauf aufbauend aus der Reflexion seiner filmästhetischen, kulturellen und gesellschaftlichen Bedeutung. Daher werden die zugänglichen Spielfilme, die das Serienmördermotiv (zur Definition vgl. Kap. 2.1) behandeln, einer Inhaltsanalyse unterzogen, um grundlegende Strukturen und Häufigkeiten zu ermitteln. Anschließend werden diese Ergebnisse und Befunde an drei Spielfilmen konkretisiert, um exemplarisch ihre Bedeutung und Tragweite zu überprüfen.

Eine interpretierende Einordnung der Analyseergebnisse aus Kap. 3 und 4 sowie der Ergebnisse der Filmanalysen erfolgt in Kap. 6, da es bei der hier verfolgten Frage einer Motivuntersuchung nicht darum gehen kann, auf dem Wege differenzierter Einzelanalysen oder auf der Basis statistischer Häufungen eine umfassende Einordnung und Semantisierung zu betreiben, vielmehr wird versucht, beide Analyseinstrumente zu synthetisieren. Dadurch entgeht eine Motivuntersuchung wohl am ehesten der Gefahr, sich in Zahlen oder Details zu verlieren, kann aber die Möglichkeiten beider Analysezugänge nutzen.

Diese Arbeit wird die Entwicklung und die filmästhetische sowie gesellschaftliche Relevanz des Serienmördermotivs im Spielfilm untersuchen. *Entwicklung* bezieht sich auf die (film-) historische Dimension des Themas seit den frühen zwanziger Jahren, ausgehend von der nach wie vor faszinierenden Person Jack the Rippers. *Filmästhetisch* umfasst Gestaltungsformen, die in den Spielfilmen mit Serienmördermotiv entwickelt wurden und zu einem Kanon filmischer und narrativer Mittel führten, der zwar nicht auf dieses Motiv beschränkt ist, dort aber seinen festen Platz hat. *Gesellschaftliche Relevanz* bezieht sich auf den Hintergrund, vor und in dem das Motiv Serienmörder entwickelt wurde, auf seine gesellschaftliche Sprengkraft (Sexualität und Gewalt) und auf dort möglicherweise untergründig verhandelte Problemstellungen. *Serienmördermotiv* meint hier einen genreübergreifenden Filminhalt, der vom Horrorfilm bis zur Komödie vorkommt, bestimmte Merkmale und deren Variationen umfasst sowie spezielle Rezeptionsweisen intendiert. *Spielfilm* schließlich verweist auf ein spezifisches Medienangebot, das primär der Unterhaltung dient, darüber hinaus aber weitere Funktionen (Enkulturation, Information) erfüllt.

„Das Böse hat Konjunktur“¹ lautet eine häufig gebrauchte Wendung im Kulturbetrieb der letzten Jahre. Veröffentlichungen über Gewalt oder das Böse, eine Flut von Kriminalromanen über Serienmörder und viele Artikel über Gewaltkriminalität und Gewaltfiktionen füllen die Seiten von Büchern, Zeitschriften und Magazinen. Nicht nur die audiovisuellen Medien schwimmen auf einer Welle von Gewaltthemen.

¹ Anmoderation von Moderator Eichel in einer Aspektesendung 1998 zu einem Beitrag über den (Serienmörder-) Roman „Das Ungeheuer von Florenz“ von Magdalena Nabb.

Ausgangspunkt für die hier vorgelegte Beschäftigung mit dem Motiv des Serienmörders war die Mitte der neunziger Jahre offensichtlich hohe Zahl einschlägiger Spielfilme, die in Deutschland via Fernsehen ausgestrahlt wurden. Wieso wurde dieses Motiv derart häufig (3-9 Spielfilme oder Fernsehserienepisoden wöchentlich) gezeigt, wieso waren überhaupt so viele Filme zu diesem Thema produziert worden, was wurde den Rezipienten² in diesen Filmen geboten, weshalb also hatte das Motiv Serienmörder einen so breiten Raum im Spielfilm-/ Unterhaltungsangebot?

Gezielte Recherchen ergaben,

- dass ortsansässige Videotheken jederzeit 20 bis 30 Titel zum Thema führten und führen;
- dass 1995 durchschnittlich 3,4 Spielfilme oder TV-Serienfolgen pro Woche im Fernsehen über Serienmörder ausgestrahlt wurden (177 insgesamt), im folgenden Jahr waren es 5,9 pro Woche (309 insgesamt), 1997 stieg die Zahl nochmals auf 392 Sendungen, was 7,5 pro Woche ergibt, 1998 waren es 9,1 pro Woche (453 insgesamt);
- dass z.B. 1994 48 Spielfilme mit dem Serienmördermotiv in Deutschland erstaufgeführt wurden (Kino, Video, TV).

Anfang 1996 liefen gleich drei Spielfilme mit dem Serienmördermotiv mehrere Wochen parallel in den deutschen Kinos: SIEBEN (SEVEN, USA 1995, David Fincher), COPYKILL (COPYCAT, USA 1995, Jon Amiel) und DER TOTMACHER (D 1995, Ronald Kamarkar)³. Daneben gab es immer wieder Dokumentarsendungen über Serienmörderfälle im Fernsehen. Zusätzlich sorgte eine breite Buchproduktion, vornehmlich im Krimi- und Thrillerbereich, für weitere Präsenz dieses Themas. „Kein Zweifel, Serienmörder sind das Ereignis der Saison“ (Blank 1991, 58), schrieb ein Rezensent von Kriminalromanen schon 1991, und die Saison dauert an.

Diese Konjunktur der fiktiven Serienmörder in Film und Fernsehen provozierte die Frage nach möglichen Ursachen und Funktionen. Schon ein erster oberflächlicher Blick auf Serienmörderfilme vermittelte deren inhaltliche und thematische Schwerpunkte. Die Filme handeln von Gewalttaten und von der Zurschaustellung weiblicher Körper, verkürzt auch sex&crime genannt⁴. Daneben wird dies in einer Weise inszeniert, die häufig ängstigt (Thriller) oder schockiert (Horror), auf jeden Fall aber Spannung (Krimi, Thriller, Horror) erzeugt. Diese Inszenierungsformen verweisen auf eine kulturelle Tradition, die in Europa spätestens seit dem 18. Jahrhundert unter der Begrifflichkeit „Ästhetik

² In dieser Arbeit wird aus Gründen der Lesbarkeit der traditionelle Sprachgebrauch beibehalten: Rezipienten, Produzenten, Leser, Seher oder Zuschauer meint immer die beiden klassischen/ grammatikalischen Geschlechter. Wenn auf das sexuelle Geschlecht dieser Personengruppen Bezug genommen werden soll, wird dies durch die Schreibweise oder durch adjektivische Ergänzung verdeutlicht, z.B. Rezipientinnen oder männliche Rezipienten.

³ In der Regel werden Filme in dieser Arbeit nach folgendem Modus erwähnt: Deutscher Verleihtitel (Originaltitel; Produktionsland und -jahr, Regisseur). Die Präferenz für die deutschen Titel resultiert aus der Konzentration auf den deutschen Rezeptionsraum und um Namensdoppelungen zu vermeiden. Bei wiederholter Erwähnung erscheint nur noch der deutsche Titel.

⁴ Vgl. Abb. 8 oder 9.

des Schreckens“ die Brüchigkeit und Fragwürdigkeit des schönen Scheins betonte und ungewohnte ästhetische Wege ging.

Ein anderer Aspekt wird durch die Relevanz der Problematik in der sozialen Wirklichkeit eröffnet. Immer wieder gab es in den letzten Jahren spektakuläre Serienmörderfälle, die dann bereitwillig von den Printmedien und dem Fernsehen ausführlichst präsentiert wurden. Serienmörder wurden dadurch sehr bekannt und populär, Haarmann kennt jeder in Deutschland, doch wer war z.B. Rudolf Höss⁵? Auch in der Fachwelt gibt es einen großen Informationsbedarf, wie die kriminologischen Studienwochen (Universität Hamburg) zum Thema Serienmörder im Juni 1997 und im Juli 1998 belegen. Ein „amerikanisches Triviallexikon“ führt unter anderem die Serienmörder Ted Bundy, David Berkowitz („Son of Sam“) und einen anonym gebliebenen „Zodiak-Killer“ als Ikonen der amerikanischen Alltags = Popkultur auf (Scheck 1993). Serienmörder allerorten: „Er ist das Objekt der mit Abscheu gepaarten Faszination, Medienstar und gleichzeitig Sündenbock.“ (Meiderding 1993, 55)

Als zentrale Fragestellung des Serienmördermotivs in den letzten beiden Jahrzehnten rückt das Moment der Entgrenzung in den Mittelpunkt. Dies lässt sich aus inhaltlichen Merkmalen (Kriminalität als Grenzüberschreitung), anhand der gebräuchlichen Darstellungseffekte und aus dem ästhetischen und gesellschaftlichen Hintergrund des Motivs entwickeln. Alle im Serienmördermotiv verhandelten Diskurse (Gewalt, Gender, Ästhetik des Schreckens) sind in einer Grenzsituation, in ihrer Überschreitung oder Ausdehnung begriffen, alle handelnden Figuren werden durch Ausweitung oder Kollaps, verstanden als Zusammenbruch ihrer Grenzen durch äußere Faktoren, charakterisiert. Somit scheint sich im Fokus der Entgrenzung auch der produktivste Zugang einer Semantisierung des Serienmördermotivs zu öffnen.

Parallel zu den inhaltlichen, ästhetischen und funktionalen Aspekten des Serienmördermotivs stellt sich die Aufgabe, an diesem Beispiel ein Modell für eine umfassende und systematische filmwissenschaftliche Motivuntersuchung zu entwickeln. Damit ist ein Untersuchungsansatz gemeint, der möglichst alle zur Motivgruppe zählenden Filme berücksichtigen und auswerten will, um eine möglichst breite Argumentationsbasis zu erlangen.

Sowohl die praktische Umsetzung dieser systematischen und umfassenden Motivuntersuchung als auch die Erschließung der inhaltlichen Vielschichtigkeit und der kulturellen Bedeutung des Serienmördermotivs stellen das Untersuchungsinteresse dieser Arbeit dar.

Die thematische Relevanz des Serienmördermotivs wird, wie die folgende Untersuchung zeigen wird, durch das Ausmaß der Motivverwendung, durch ihre historische Kontinuität, durch ihre breite Intertextualität, durch die Drastik des Delikts in der Wirklichkeit, durch seine kulturellen Traditionen und seinen funktionalen Wert bei der symbolischen Aushandlung wichtiger Diskurse umrissen.

⁵ ein langjähriger Auschwitzkommandant

2. Grundlagen der Untersuchungen

2.1. Was sind Serienmörder?

Grundlegend muss zu Beginn geklärt werden, was hier unter Serienmördern zu verstehen ist. Da es sich um einen Terminus der realen Kriminologie⁶ handelt, soll er auch vor diesem Hintergrund skizziert werden. Erstes Kriterium ist der Wiederholungsaspekt. Ein Serienmörder muss mindestens drei Morde vgl. (Bourgoin 1995, 14) begangen haben, um als solcher zu gelten. Zweites wesentliches Merkmal ist das Bedürfnis (Antrieb, Zwang, ...) der Täter, Menschen zu töten. Die Morde sind dementsprechend keine Nebeneffekte oder Folgen anderer Delikte (Auftrags-Mord, Raub-Mord, Mord aus Eifersucht, ...), sondern stellen das eigentliche Delikt dar.

Auch wenn Serienmörder verschiedentlich als Mörder ohne Motiv bezeichnet werden, haben sie durchaus Beweggründe, die sich benennen lassen und die ihr Handeln steuern. Allerdings unterscheiden sich diese Motive von denen der meisten anderen Mörder. Gewinnsucht (Berufskiller, Raubmorde, Erbschleichung, „Schwarze Witwen“, „Blaubärte“ ...), Eifersucht, Leidenschaftsdelikte, Mitleid (Krankenschwestern oder Pfleger als Massenmörder) oder Morde im Zusammenhang von Konflikten (Affekt, Rache) im Familien- oder Bekanntenkreis stehen in einem anderen motivationalen Rahmen. Mörder aus Rache oder aus politischen/religiösen Motiven scheiden somit ebenfalls aus. Es bleibt aus dem Kanon der traditionellen Mordmotive nur der Triebtäter⁷ (Lustmörder), der einen bedeutenden Anteil bei den Serienmördern ausmacht. Diese Morde werden im Zusammenhang mit oder zur sexuellen Befriedigung verübt, der triebbedingte Lustgewinn ergibt den motivationalen Hintergrund der Tat. Dem Wesen des Sexualtriebes entsprechend bleibt es nicht bei einer Tat, sondern der Täter wird zu immer neuen Situationen seiner Befriedigung getrieben, gleichgültig ob zwischen den einzelnen Morden Tage, Monate oder Jahre liegen.

Die Amerikaner Holmes und Burger (1988) haben Serienmörder in vier Kategorien differenziert. Der visionäre Typ (*Visionary*)⁸ gibt an, von Stimmen/Visionen geleitet zu werden, womit sofort der Bogen zur paranoiden Psychose⁹ geschlagen wird, was aber zumindest in den USA von vielen Psychiatrieexperten angezweifelt wird (vgl. z.B.

⁶ „Anlässlich einer solchen Konferenz prägte ich den heute allgemein gebräuchlichen Begriff ‘Serienmörder.’“ Ressler/Shachtman 1994, 45

⁷ „Unter einem Trieb können wir zunächst nichts anderes verstehen als die psychische Repräsentanz einer kontinuierlich fließenden, innersomatischen Reizquelle, zum Unterschied vom Reiz, der durch vereinzelte und von außen kommende Erregungen hergestellt wird ... Die Quelle des Triebes ist ein erregender Vorgang in einem Organ und das nächste Ziel des Triebes liegt in der Aufhebung dieses Organreizes.“ Freud 1971, 67

⁸ Beispiel David Berkowitz, der im New York der siebziger Jahre Liebespaare erschoss und angeblich auf „höhere“ Weisung handelte.

⁹ Unter Psychosen werden Fehleinschätzungen der Realität (Wahn, Halluzinationen, Affektstörungen) verstanden, die unmotiviert erscheinende Verhaltensänderungen hervorrufen und beim Betroffenen keine Einsicht in die eigene Krankhaftigkeit aufkommen lassen. Hierbei wird nochmals zwischen endogenen (z.B. Schizophrenie) und exogenen (durch Erkrankungen des Gehirns, Alkohol oder andere Drogen) Formen unterschieden.

Ressler/Shachtman 1994), nicht zuletzt, weil dies verminderte Schuldfähigkeit nach sich ziehen würde, die dort äußerst selten zugestanden wird.

Der missionarische Typ (*Mission-Oriented*)¹⁰ lebt ein unscheinbares, angepasstes Leben und fühlt sich daneben berufen, menschlichen Abschaum auszurotten. Als solcher werden Prostituierte, Obdachlose oder sexuell Freizügige (Jugendliche) verstanden, die dann zum Ziel seines Kreuzzuges werden.

Der hedonistische Typ (*Hedonistic*)¹¹ tötet aus Lust am Töten. Ihm bereitet der Tatvorgang (Opfer ausspähen, Tatablauf mit ausgedehnten Quälereien) Befriedigung seiner sadistischen und sexuellen Begierden, wobei ein wesentlicher Akzent auch auf dem Töten und weniger auf den sexuellen Handlungen liegen kann. Hiermit sind nicht nur klassische Triebtäter gemeint. Thrill und Kick sind die schließlich immer wieder zwanghaft gesuchten Motive.

Der machtorientierte Typ (*Power/Control-Oriented*)¹² schließlich sucht Macht und Kontrolle über seine Opfer. Dabei kann es durchaus zu sexuellen und/oder sadistischen Handlungen kommen, zentral bleibt aber das Gefühl der Herrschaft. Diese wird durch perfide Machtspiele genossen.

In der Realität der einzelnen Serienmörder ist eine solche Differenzierung problematisch, da nur schwer auszumachen ist, wem es um Kontrolle oder um Kick, wem es wesentlich um sexuelle Befriedigung oder um die Befolgung „höherer“ Weisungen geht. Gerade im Typus des Triebtäters kreuzen sich viele dieser Motive. Was letztlich als wesentliches Tatmotiv formuliert wird, hält nicht unbedingt wissenschaftlichen Kriterien stand. Gerade die Krankheitsbilder Schizophrenie und multiple Persönlichkeit sorgen noch für zusätzliche Verwirrung. Wo ist ein Serienmörder wie Ted Bundy, der ein langjähriges Doppelleben als anerkannter Mitbürger, geschätzter Student und als Mörder von mindestens 100 jungen Frauen führte, einzuordnen? Der gesellschaftliche Diskurs von Normalität wird durch Serienmörder grundsätzlich erschüttert, denn die Zunahme dieser „Verrückten“ ist schwer nachvollziehbar, d. h. zu rationalisieren und damit zu normalisieren. Denn scheinbar, schenkt man zumindest den Schätzungen des amerikanischen FBI Glauben, das derzeit 35 bis 100 Serienmörder (vgl. Bourgojn 1995, 16 und zum Hintergrund dieser Schätzungen Kap. 6.2.) in den USA am Werk vermutet, sind es nur selten auffällig psychisch Erkrankte, vielmehr leben diese Serienmörder in der so genannten Normalität des Alltags, sie gehören dazu. Psychisch schwer Erkrankte könnten sich nach gängiger Expertenmeinung (vgl. Degen 1990, 50) nicht so lange tarnen bzw. ihre Taten so gut planen und vertuschen.

Im Zusammenhang von Serienmördern taucht immer wieder der Begriff Psychopath auf, wobei sie dessen extremste Form ausmachen. Hiermit werden Personen beschrieben, die zu normalen zwischenmenschlichen Empfindungen wie Schuld, Mitgefühl oder Reue nicht fähig sind.

¹⁰ Vayn Greenwood tötete mindestens 11 Obdachlose in Kalifornien. Dabei entwickelte er ein Ritual aus Bluttrinken und Reinigung des eigenen Körpers.

¹¹ Christopher Wilder tötete Anfang der achtziger Jahre in Florida 11 Frauen, nachdem er sie lange quälte, vergewaltigte und folterte.

¹² „Randy“ Woodfield tötete bis 1982 mindestens 12 junge Frauen entlang der Interstate 5 in den USA, wobei er zuvor seine Macht und das Ausgeliefertsein der Opfer ausgiebig auskostete.

Ursprünglich meint Psychopath von der Norm abweichende Persönlichkeiten, in der Fachliteratur (Peters 1990, 418ff) wird dann nach verschiedenen Typen unterschieden, z.B. leidet der anankastische Psychopath an Zwangsvorstellungen, der erregbare Psychopath ist durch extreme reaktive Emotionalität geprägt, was zu unkontrollierter Affektreaktion führen kann. Größere Verbreitung hat der Begriff im alltäglichen Sprachgebrauch gefunden, was seiner definitiven Eingrenzung nicht förderlich ist, denn darunter werden alle leicht erregbaren, aggressiven und extrovertierten Personen subsumiert.

Auch nach dieser differenzierten Betrachtung des Typus Serienmörder bleibt das Problem seiner Abgrenzung von anderen Mehrfachmördern, denn die Entscheidung, wann die Habgier oder Rachsucht eines Mörders zwanghaft wird und das Töten in der Vordergrund tritt, bleibt diffizil. In diesem Sinne wird es auch bei einzelnen Filmen, die in dieser Untersuchung (nicht) berücksichtigt wurden, andere Einschätzungen geben können.

Schwierig bleibt zudem die Kategorisierung von Serienmördern in psychische/psychiatrische Krankheitsbilder. Schizophrenie, Multiple Persönlichkeit oder verschiedene Psychoseformen werden immer wieder genannt, um das Phänomen terminologisch zu bannen. Psychopathologie als Wissenschaft ist mit der Untersuchung und Klassifizierung von Verhaltens- und Persönlichkeitsstörungen befasst, kann aber die Vielschichtigkeit im Auftreten und in der Persönlichkeit von Serienmördern nicht in einer eindeutigen Taxonomie fassen:

„Die Psychopathologie liefert daher keine kategorial-nosologischen Systeme von Krankheitseinheiten im Sinne von Morbus (Einheit von Erscheinungsbild, Verlauf, Ausgang, Ursache im somatischen Sinn).“ (Scharfetter 1996, 2) Dementsprechend gibt es Begriffsunschärfen und differierende Verwendungen, je nachdem, welchem Kontext (Kriminologie, Psychologie, Psychiatrie, Justiz, ...) oder welchem Land der Autor entstammt.

Letztlich geht es bei der Frage von Einordnung und Klassifizierung auch immer um die gesellschaftlich permanent benötigte Definition von Normalität, die durch Serienmörder scheinbar extrem konterkariert wird, deren zahlenmäßige Verbreitung in der sozialen Wirklichkeit und in vielfältigen kulturellen Verarbeitungen daraus aber eine Alltäglichkeit, eine Normalität, gemacht hat.

2.2. Motivforschung

In der literaturwissenschaftlichen Diskussion hat die Motivforschung eine lange Tradition. Einerseits werden Motive und Stoffe in den Lexika und Einführungen zur Literaturwissenschaft behandelt (vgl. Beller 1994, Mölk 1996), andererseits zeigt sich immer wieder das Problem der Eindeutigkeit, Abgrenzung und Trennschärfe zwischen Motiv-, Stoff- und Themenbegriffen: „Wer nach den Bearbeitungen eines bestimmten *Stoffes*, *Themas*, *Motivs*, *Typus*, *Topos* oder *Bildes* sucht, wird also vorsichtshalber immer unter allen Stichwörtern der Nomenklatur nachsehen müssen, ohne diese deshalb

für Synonyme zu halten.“ (Beller 1981, 80. Vgl. dazu Mölk 1991 und Rickes 1997)¹³. In der französischen und englischsprachigen Literatur- und Filmwissenschaft werden Stoff und Motiv häufig unter dem Begriff *theme* subsumiert.

Idealtypisch werden Motive¹⁴ seit dem 18. Jahrhundert als stoffliche Einheiten aufgefasst, die eine wiederkehrende menschliche Grunderfahrung oder -situation behandeln: „Das Motiv ist eine sich wiederholende, typische und das heißt also menschlich bedeutungsvolle Situation.“ (Kayser 1971, 60)¹⁵

Im Motiv wird eine Grundsituation zu einem Bild (Bildende Kunst) oder einem Vorgang (narrative Medien wie Literatur oder Spielfilm) gebündelt. Motive bewahren sich in ihrer Überlieferung und durch wiederholte Verwendungen, vorausgesetzt, dass sie ihre Relevanz für Autoren und Rezipienten beweisen. Klassische Motive sind in diesem Sinne etwa die feindlichen Brüder, Dreieckskonstellationen (Frau zwischen zwei Männern, Mann zwischen zwei Frauen) oder die Kindesmörderin. Im Bereich der Bildenden Kunst sind z.B. das Vanitasmotiv oder der Hl. Georg mit dem Drachen zu nennen.

In der Literaturwissenschaft wird davon der Terminus Stoff unterschieden, der durch eine spezifische Form eines Motivs gekennzeichnet ist. Stoffe beziehen sich auf konkrete Personen oder historische Ereignisse, etwa Romeo und Julia, Jack the Ripper, Blaubart oder das Attentat auf Präsident Kennedy. Für Stoffe gibt es demgemäß drei Quellen: die literarische/historiographische Tradition, das eigene Erleben des Autors oder der Bezug auf eine dem Autor mitgeteilte Geschichte.

Als dritter, umfassendster Begriff für die differenzierte Erfassung von Inhalten meint Thema den Grundgedanken eines Werkes, seinen handlungsstragenden Kern, z.B. Krankheit, Tod, Liebe oder Läuterung/Entwicklung einer Person.

Motiv lässt Raum für die Richtung, in die sich die in ihm gegebene Spannung oder Dynamik entwickeln wird, während hingegen im Stoff durch die konkrete Beziehung zu historischen/ mythischen Personen oder Ereignissen ein viel engerer Rahmen gesetzt ist.

Schwierig bleibt die Abgrenzung zwischen Motiven und kleineren stofflichen Einheiten, denn ein Motiv wird fast nie die gesamte Narration bestimmen, meist werden mehrere Elemente eingebaut, die Personen oder Situationen charakterisieren, ausdrücken

¹³ Vgl. zur Jahrzehnte alten Debatte über die terminologischen Unzulänglichkeiten der Motivforschung Shieh 1995. Dort auch eine Diskussion der Bedeutung des Aspektes Handlungsansatz für den literaturwissenschaftlichen Motivbegriff.

¹⁴ Neben der hier abgehandelten Bedeutung von Motiv als Bezeichnung für ein spezifisch verstandenes thematisches Element, enger als ein Thema und nicht so konkret verstanden wie ein Stoff, der historisch, situativ festgelegt ist, gibt es eine weitere semantische Ebene von Motiv. Dabei werden Motive als Beweggründe oder Handlungsmotive verstanden, die Verhalten auslösen und begründen. In der Psychologie, speziell in deren forensischen Bereichen, wird nach Hintergründen für z.B. deviantes Verhalten gefragt. Bis weit ins 18. Jahrhundert war dies die eigentliche Bedeutung von Motiv, der literaturwissenschaftlich relevante, inhaltliche Motivbegriff wurde erst im Umfeld der deutschen Klassiker entwickelt und dann theoretisch genutzt (vgl. Mölk 1991). Heutzutage sind beide semantischen Potentiale von Motiv gebräuchlich. Wenn nun in der vorliegenden Arbeit von Motiv gesprochen wird, meint dies auf der Ebene der filmwissenschaftlichen Reflexion gegenständliche und formale Elemente, die ein Werk inhaltlich ausmachen.

¹⁵ Im gleichen Sinne auch Daemmrich (1995, XVI): „... Motive [stellen] schematische Muster von typischen, möglicherweise archetypischen Eigenschaften und im Leben wiederkehrenden Situationen [dar]“.

oder Stimmung erzeugen. Frenzel (1970) hat dazu den Begriff Zug ausgeführt, und damit kleine, für die gesamte Story nachrangigere stoffliche Elemente bezeichnet. Dem Zug in der literaturwissenschaftlichen Begriffsverwendung fehlt die handlungsauslösende Kraft und Funktion des Motivs, er ist ein füllendes, additives, eventuell auch nur schmückendes Element, wohingegen die Funktion des Motivs eine handlungsbewegende ist.

Anders als Rickes (1992), der in der Tradition Frenzels den Begriff Motiv von seinem funktionalen Wert im einzelnen Werk abhängig macht, wird in der vorliegenden Untersuchung ein weiter gehender Motivbegriff verwendet, der auch nebensächliche und zweitrangige Handlungskonstellationen als Motiv versteht¹⁶. Die Unterscheidung zwischen Motiv und Zug erscheint auch deswegen fraglich, da über die narrative und dramaturgische Funktion hinaus noch der Aspekt der Motivtradition und den damit einhergehenden Rezeptionserwartungen gegeben ist. Unabhängig davon, was der Autor mit einer Motiv- oder Zugverwendung verbinden wollte, werden in der Rezeption eines nebensächlich eingebundenen Motives/Zuges zusätzlich eine Reihe von Erwartungen evokiert, die stark vom intertextuellen Rahmen abhängig sind. Somit kann ein stoffliches Element auch dann eine starke rezeptionsleitende Haltung auslösen, wenn es in Story und Plot keine handlungsauslösende Wirkung hat, offensichtlich bei Raum- und Zeitmotiven.

Dies gilt auch auf der Ebene der Motividentifikation: „Weil das Erkennen und Beschreiben von Motiven wesentlich aus Inferenzprozessen resultiert, also auf bei der Leserin und beim Leser vorhandenes Wissen angewiesen ist, hat das Motiv keinen ‚objektiven‘ Charakter. Andere Leserinnen und Leser mit anderen Interessen oder anderem kulturgeschichtlichen Hintergrund werden in einem Text andere Motive wahrnehmen, resp. gewisse Motive nicht wahrnehmen, die wieder andere Leserinnen und Leser als gegeben erachten.“¹⁷(Andermatt 1996, 27). In diesem Sinne werden Motive dann auch nicht von Autoren gemacht, sondern von Rezipienten und dabei speziell von Wissenschaftlern entdeckt und formuliert.

Mit der Öffnung des Motivbegriffs auch in Richtung auf kleinere stoffliche Elemente einher geht der Umstand, dass in einem Spielfilm durchaus und in der Regel mehrere Motive entfaltet werden, die sich ergänzen oder konkurrieren können und die sich letztlich in ihrer Funktion für das jeweilige Werk unterscheiden. Bei der Verwendung dieses weiteren Motivbegriffes gilt es eine doppelte Differenzierung zu beachten:

1. Motive können nach vier Typen unterschieden werden:

Situationsmotive, z.B. Dreieckskonstellationen;

Typusmotive, z.B. die gute/böse Mutter, Serienmörder, Erbschleicher;

Raummotive, z.B. die Großstadt, die Ruine, der dunkle Keller oder

Zeitmotive, z.B. Mitternacht, Wettlauf gegen die Zeit.

In der Regel wird jede Verwendung eines dieser Motivtypen durch andere er-

¹⁶ In diesem Sinne auch Shieh 1995, 87

¹⁷ Dementsprechend ist die Aufmerksamkeit des Autors einer Studie über das Serienmördermotiv geschärft für die Suche nach entsprechenden Beispielen, die in anderen Zusammenhängen natürlich anders diskutiert werden können.

gänzt. Selbst ein reiner „Großstadt“-Film wie Walter Ruttmanns *BERLIN-SYMPHONIE EINER GROßSTADT* (D 1927) bedient sich als zweiter plotgenerierender Größe des Zeitmotivs „Tagesablauf“.

2. Wie ein literarisches Werk auch, kann ein Spielfilm mehrere Motive entfalten und wird dies in der Regel im Unterhaltungsmodus auch tun. Auf ein Motiv begrenzte Filme sind äußerst selten und wohl eher im Dokumentar- und Experimentalfilm zu finden. Dementsprechend wird bei der Verwendung des Motivbegriffs eine zweite Differenzierung der Motive virulent: Motive bieten spezifische Verwendungsmöglichkeiten hinsichtlich ihrer Funktion für Story und Plot. Strukturell meint dies, dass ein Motiv zentral gesetzt werden kann (Kernmotiv) oder nur eine Nebenrolle spielt (Neben-/Randmotiv). Einzelne Motive können anhand ihrer Stellung und Funktion differenziert werden, wobei in der Literaturwissenschaft verschiedene Terminologien entwickelt wurden: Mittel-, Seiten- oder Randstellung; primäres, sekundäres oder detailbildendes Motiv; Kernmotiv, Rahmenmotiv, Randmotiv/Füllmotiv¹⁸. Daemmrich (1978, 17) nennen „bewegende, retardierende, vor- und zurückweisende, stumpfe, blinde, ornamente und Füllmotive“.

In Kapitel 5 wird dementsprechend der Motivkomplex Serienmörder daraufhin untersucht, welche Form von Motiven bei der Inszenierung von Serienmördergeschichten vorkommen und welche Funktion diese Motive bzw. Motivelemente für die jeweiligen Filme haben. Von Motivelementen wird in dieser Arbeit gesprochen, wenn es sich um Bestandteile der Narration oder ihrer situativen Inszenierung handelt, die eine funktional übergeordnete thematische Problematik ergänzen, ausfüllen oder auch kontrastieren. Derartige hierarchische Relationen werden gerne mit den Präfixen Über- bzw. Unter- versehen, Wright (1975) und Propp (1972) nennen diese Strukturen Funktionen. Da es sich bei diesen Einheiten aber durchaus auch um eigenständige Motive handeln kann, scheint der Begriff Motivelement angemessen.

Ein Motiv wird dementsprechend durch andere Motivelemente gestützt und gefüllt, die in anderen Zusammenhängen durchaus als eigenständige Hauptmotive eine Story ausmachen können. Andere dieser Elemente werden immer nur zur Ergänzung, situativen Konkretisierung oder zur Retardierung verwendet werden. Als Beispiel lässt sich das Motiv *Lockvogel* nennen. Es wird in verschiedenen Spielfilmen grundlegend abgehandelt (*ANGELOCKT/LURED*, USA 1947, Douglas Sirk), in anderen Serienmörderfilmen ist das Lockvogelmotiv nur ein Element neben vielen anderen. Auch Raumotive weisen diese divergierenden Verwendungsformen auf. In einigen Serienmörderfilmen, und das Gesagte gilt natürlich auch für andere Motive, ist das Milieu der Prostitution, des Straßenstrichs, der Nachbar und der sexuellen Animierung narrationsbestimmend (*STRIPPED TO KILL*, USA 1988, Katt Shea Ruben), in anderen dient dieses Milieu nur als situatives Setting, um die Morde zu verorten und spezielle Erwartungen und Spannungen plausibel werden zu lassen. Das Zeitmotiv *Wettlauf gegen die Zeit*, in seiner ge-

¹⁸ Vgl. dazu Kohlschmidt/Mohr 1965, 427f, oder Frenzel 1970, 1980 und 1983.

samten narrationstragenden Bedeutung bekannt geworden z.B. in SPEED (USA 1994, Jan de Bont), wird in vielen Spielfilmen als dramaturgisches Element einzelner Sequenzen verwendet, dementsprechend als Motivelement eines übergeordneten Motivs¹⁹.

Der Nutzen des Motivzugangs ergibt sich aus seiner Möglichkeit, verschiedene Formen von Motivverwendungen verdeutlichen zu können. Die Bedeutung von Motiven und Stoffen liegt in ihrer Funktion, die Elemente des (literarischen oder filmischen) Textes zu verbinden, somit in der Produktion von Textkohärenz (vgl. auch Andermatt 1996, 23). In der Textlinguistik ist dafür auch der Begriff Makrostruktur gebräuchlich. Andermatt (1996, 26) nennt die vielfältigen Funktionen von Motiven für Storys: „...figurencharakterisierende, situationscharakterisierende, expositorische, retardierende, problembildende, problemlösende, bewertendkommentierende oder zusammenfassend-moralisierende.“

Motive sind meistens historisch besetzt, d. h. sie verweisen auf gesellschaftliche, kulturelle und intertextuelle Bezüge und Traditionen. Motive werden erst durch wiederholte Verwendung konstituiert, sie entwickeln komplexe Motivstrukturen und -traditionen, die durch stilistische oder motivkundliche Untersuchungen durchschaubar werden. Wesentlich bei Motivanalysen ist der Bedeutungshorizont eines Motivs: „Motivforschung kann wesentliche Aufschlüsse über die sozial-ökonomisch bedingten Weltanschauungen, Kunstauffassungen, Schaffensprinzipien von Künstlern und Kunstströmungen erbringen, Traditionsverhältnisse und Einflüsse erhellen und ist unerlässlich für eine Stilgeschichte, die dialektisch-materialistisch die Zusammenhänge von Gesellschaft und Kunst, von Thematik und Formstruktur berücksichtigt.“

(Olbrich 1975, 426)

Interessanterweise hat sich die filmwissenschaftliche Auseinandersetzung der Motivfrage nicht gestellt bzw. darin keine Perspektive gesehen. In den Arbeiten, die Filmanalyse methodisch behandeln, spielt die Motivuntersuchung keine Rolle. Faulstich (1988, 14) nennt sechs Grundkonstellationen der Filmanalyse: strukturalistischer Zugriff, biographische Filminterpretation, literatur-/filmhistorische Interpretation, soziologische Filminterpretation, psychologisch-psychoanalytische Filminterpretation und genrespezifische Filminterpretation. Motive, Stoffe oder anders gefasste thematische Aspekte fehlen hier bzw. müssen diesen sechs Zugängen untergeordnet werden. Opl (1986, 30) führt in seiner tabellarischen Aufstellung unter den Paradigmen der Filmanalysen als dritten Punkt den „Film als Medium der Massenkommunikation“ mit der Fragestellung: „Welche gesellschaftlich relevanten Themen vermittelt der Film wie“. Darunter ließen sich auch Motivuntersuchungen fassen. Explizit erscheinen Motivuntersuchungen in keiner methodischen Aufarbeitung von filmwissenschaftlichen Zugängen. Hickethier (1993, 113) versteht Thema als Grundfrage des Films, eine weitere Differenzierung der stofflichen Elemente wird offenkundig vermieden.

¹⁹ Im Anhang (Kap. 9.5) wird ein Motivinventar zum Serienmördermotiv, gegliedert nach den vier Motivtypen und speziell bei den Situationsmotiven untergliedert in Motive und Motivelemente, aufgelistet. Letztere werden in der Regel immer nur zur situativen und atmosphärischen Ergänzung der Story und der dort verwendeten Motive eingesetzt.

Ein Untersuchungsansatz, der ein Motiv in den Mittelpunkt stellt, öffnet dabei den Blick auf dessen Kontextualität als einer wesentlichen Größe in den symbolischen Praktiken des Unterhaltungsbereichs. Motivtraditionen, Motivwanderungen oder generell die thematische Strukturierung filmischer Texte versprechen als filmwissenschaftliches Thema fruchtbare Zugänge z.B. zum Phänomen des Unterhaltungsfilms zu bieten.

Gerade im Unterhaltungsmedium und -modus Spielfilm gilt, „...dass besonders Motive Anknüpfungspunkte an kollektive gesellschaftliche Diskurse sind und nicht nur als Bausteine des persönlichen Ausdrucks von KünstlerInnen verstanden werden dürfen“ (Stocker 1997, 104). Für die filmwissenschaftliche Forschung erscheint der Motivzugang gerade deswegen geeignet, genre- und werkspezifische Begrenzungen zu überwinden. Denn Motive finden sich nicht nur in einem Genre, bei einem Autor, in einem Land oder nur zu einer Zeit, meist ist ihr Vorkommen und ihre Relevanz viel umfassender, als auf den ersten Blick ersichtlich.

Trotz der theoretischen Leerstellen der Filmwissenschaft sind Motive und Stoffe als Ausgangspunkt für die Analyse oder diachrone Betrachtung inhaltlich verwandter Filme häufiger gewählt, z.B. in Arbeiten über den Vietnamkrieg (Hölzl/Peipp 1991; Wilkening 1989), über Ludwig II. (Jahraus 1996), über Geisteskrankheiten (Fleming/Manvell 1985) oder die gute/böse Mutter (Brauerhoch 1996). Dabei wurden meist wenige Beispiele des jeweiligen Motivs oder Themas historisch eingeordnet und typische, erfolgreiche, folgenreiche oder besonders auffällige Filme herausgegriffen, um stellvertretend für die nicht oder weniger behandelten Filme die Untersuchungsgrundlage zu bilden. Allen Motivstudien ist gemeinsam, auf eine umfassende Untersuchung aller dem jeweiligen Motiv oder Stoff zuzurechnenden Filme verzichtet zu haben. Systematische Massenuntersuchungen sind in der Filmwissenschaft generell rar, wenn überhaupt, finden sie sich bei historischen Untersuchungen (Korte 1998) oder bei genrespezifischen Zugängen, beispielsweise über Western, Horror- oder Vampyrfilme²⁰. Die hier anschließend vorgestellten drei Studien verbindet mit dieser Untersuchung des Serienmörders im Spielfilm, den Untersuchungsgegenstand möglichst umfassend und systematisch zu analysieren.

2.2.1. Beispiel Western

Wright wählte 1975 für seine Analyse „Six Guns and Society. A structural Study of the Western“ ein traditionsreiches Genre und fragte nach den Gründen für dessen Popularität. Für Wright kristallisieren sich in den Western amerikanische Mythen, sie konstituieren gleichsam ein Fundament an historischer und gesellschaftlicher Orientierung. Dies gelingt neben allen unterhaltenden Funktionen, die diese Filme ebenfalls auszeichnet, durch Konzentration und Fokussierung auf zentrale Konflikte, die modellhaft, in

²⁰ So formuliert Dorn (1994) in ihrer Untersuchung über den Vampyrfilm diesen als ein Subgenre des Horrorfilms, um eine Klammer für ihre Untersuchungsobjekte zu bekommen. Dies ist im Zusammenhang des Vampyrfilms durchaus plausibel, passt als Verfahren aber nicht für Genre-grenzen überschreitende Motive.

häufiger Wiederholung und Variation durchexerziert werden. Somit werden die realen Konflikte der amerikanischen Geschichte (Landgewinnung, Grenzerfahrung/Frontier, Indianervertreibung/-vernichtung, Bildung von Gemeinschaften/Identität) verdichtet und auf aktuelle Probleme übertragbar.

Grundlage von Wrights Untersuchung sind alle kommerziell erfolgreichen Western (über 4 Mill. Dollar in USA und Kanada eingespielt) zwischen 1931 und 1972. Diese 64 Filme kategorisiert er historisch in vier Typen:

1. klassische Western (1931-1955), 25 Filme
2. Rache-Western (1955-1960), 10 Filme
3. Übergangswestern (1950-55), 3 Filme und
4. Profi-Plot-Western (1958-1970), 19 Filme²¹.

Alle Typen basieren auf dem klassischen Western, variieren gleichsam bewährte oder überholte Strukturelemente.

In seiner weiteren strukturalistischen Analyse werden wesentliche Funktionen (hier verstanden im Sinne von Narrationsstrukturen in der Tradition von Propp (1972)) der Western freigelegt, die die Ereignisse und Situationen der Narrationen bedingen. Für den klassischen Western z.B. werden 16 Funktionen festgestellt, die seine narrative Struktur ausmachen:

- „1. The hero enters a social group.
2. The hero ist unknown to the society.
3. The hero is revealed to have an exceptional ability.
4. The society recognizes a difference between themselves and the hero; the hero is given a special status.
5. The society does not completely accept the hero.
6. There is a conflict of interests between the villains and the society.
7. The villains are stronger than the society.
8. There is a strong friendship or respect between the hero and a villain.
9. The villains treaten society.
10. The hero avoids involvement in the conflict.
11. The villains endanger a friend of the hero.
12. The hero fights the villains.
13. The hero defeats the villains.
14. The society is safe.
15. The society accepts the hero.
16. The hero loses or gives up his special status.“ (Wright 1975, 48f)

Weiterhin analysiert Wright die grundlegenden Gegensätze seines Samples, z.B. gut-böse, innerhalb-außerhalb der Gesellschaft, stark-schwach, Held-Schurke. Diese Strukturen werden auch bei den anderen Westertypen formuliert, in ihrer historischen Veränderung erfasst und von Wright zur realen gesellschaftlichen Situation der USA in Beziehung gesetzt. Schließlich postuliert er, dass der Western als Ideologie den realen amerikanischen Kapitalismus 'bedient'. Sind die Ergebnisse von Wrights Studie einerseits

²¹ Acht Western hat Wright nicht zuordnen können, ein Film wurde doppelt eingestuft.

interessant und methodisch anregend, speziell wenn es um die - in Anlehnung an Propp (1972) - Analyse von narrativen Strukturen geht, so muss seine Schlussfolgerung nochmals überdacht werden.

Erstens untersucht Wright nur die erfolgreichen Western, der amerikanische Kapitalismus müsste sich aber auch in den nicht so stark rezipierten Filmen widerspiegeln, was eine breitere und eventuell andere Ergebnislage bedeuten könnte. Zweitens ist die an Levi-Strauss orientierte Untersuchung und Formulierung grundlegender Mythen auf das Filmangebot des 20. Jahrhunderts nur mit Vorsicht übertragbar. Mythen haben/hatten in schriftlosen Kulturen eine fundamental andere Bedeutung und Tragweite als in der amerikanischen Gesellschaft des 20. Jahrhunderts. Diese moderne Gesellschaft produziert eine Vielzahl von narrativen Texten, die Probleme aufgreifen und symbolisch verarbeiten. Ein daraus gefiltertes Teilsegment wie der erfolgreiche Western ist nicht per se aussagekräftig. Hier wären Paralleluntersuchungen aufschlussreich.

Drittens verweisen jüngere medienwissenschaftliche Ansätze zu Recht darauf, dass die Lesarten von Texten nicht nur eindimensional, etwa im Sinne einer 'repressiven Massenkultur' möglich sind, sondern dass Spielfilme durchaus andere Angebote offen halten. In diesem Sinne ist auch Wrights Betonung der narrativen Elemente der untersuchten Western eine Verkürzung dieser Filme auf Erzählungen. Spielfilme bieten aber bekanntlich eine größere Spannbreite rezipierbarer Angebote, vor allem eine Bilderwelt, die bei Wright unberücksichtigt blieb.

Bei aller Kritik bleibt ein Verdienst seiner Studie festzuhalten. Die methodisch systematische, hier strukturalistische Untersuchung eines so umfangreichen Samples erbringt eine Reihe von grundlegenden Ergebnissen, die als Fundament für weitergehende, auch interpretierende Analysen eine tragfähigere Basis liefern als Untersuchungen, die aus wenigen ausgewählten Beispielen einen ähnlich umfassenden Anspruch erheben.

2.2.2. Beispiel Horrorfilm

Auf der Grundlage von 990 Filmen, die zwischen 1931 und 1984 in Großbritannien zu sehen waren, unternahm Andrew Tudor eine Untersuchung von Horrorfilmen. Lag bei Wrights Studie der kommerzielle Erfolg (mind. 4 Mill. Dollar Einnahme) als Kriterium zugrunde, so befasste sich Tudor mit allen Horrorfilmen, die in Großbritannien gezeigt wurden, was Überschneidungen zu anderen Genres wie Thriller und Science Fiction einschließt.

Tudor fasst Genre nicht als Transport- und Entwicklungsmedium von Mythen auf, sondern sieht sie als „a social construction, and as such it is subject to constant negotiation and reformulation“ (Tudor 1989, 6). Genre und Filme werden dementsprechend nicht als festgeschriebene und allgemeingültige Formulierungen verstanden, sondern als erst im Prozess der Rezeption konstituiert, sozial und historisch verschiedenen Rezeptionsweisen und Lesarten zugänglich. Im Genre bündeln sich Traditionen, Produktionsweisen und gesellschaftliche Konventionen ebenso wie Bedürfnisse und Interessensla-

gen antizipiert sind, und in dieser Mischung aus Vorgaben und Leerstellen (Iser 1976) werden in der Rezeption verschiedene Lesarten ermöglicht.

Dass daraus keine beliebige Offenheit erwächst, wird durch die Phänomene Blockbuster oder Flop, nachträgliche Wertschätzung oder posthumes Vergessen illustriert. Gleichzeitig ist die Spanne von Rezeptionsweisen extrem. Horrorfilme haben z.B. einen festen Fankreis wie extreme Gegner. Ein Genre, das sich stark exponiert in Fragen der Gewalt, des Schocks und des (Er-) Schreckens, evoziert deutliche Positionen. Interessanterweise erlangen ältere Horrorfilme nach vielen Jahren eine breitere Rezeptionsbasis, gerade wenn sich die sie auszeichnenden Darstellungseffekte im Verhältnis zu neueren Standards abgeschliffen haben. Dann werden andere Qualitäten entdeckt bishin zur kulturellen Seismographie, was etwa dem Horrorfilm der fünfziger Jahre widerfährt, der seinerzeit gerade vom „anspruchsvolleren“ Publikum als Schund abgetan wurde.

Genre lassen sich mit Tudor also durchaus als Gradmesser gesellschaftlicher Befindlichkeiten und Erwartungen lesen, anders als bei Wright aber nicht im Sinne fundamentaler Mythenerezählungen. Tudor sieht in den Horrorfilmen die Formgebung der aktuellen „landscape of fear“ (Tudor 1989, 5). Wie ein Panorama entfalten sie, neben Kriminalfilmen und Thrillern, die Ängste ihres Publikums, geben ihnen Gestalt und Entwicklungsräume. „Der Horrorfilm als Teil der Populärkultur trägt in einem nicht zu unterschätzenden Maße zur sozialen Konstruktion der Angst in unserer Gesellschaft bei.“ (Winter 1992, 53)

Tudor fokussiert seine Untersuchung auf die Rezeption, woraus sich Bedrohung als zentrales Charakteristikum von Horrorfilmen ergibt. Inhaltlich strukturiert er dann die Horrorfilme an den drei Oppositionen übernatürlich/weltlich, extern/intern, und autonom/abhängig. Aus diesen drei Parametern ergeben sich acht Kategorien, die Tudor auf der Narrationsebene historisch verfolgt (Tudor 1989, 11):

	Supernatural		Secular	
	Dependant	Autonomous	Dependant	Autonomous
External	magic witchcraft etc.	classic vampires the mummy	medical monsters eco-nasties	space invaders Kong
Internal	magic zombies possession	some werewolves spirits	some explained psychotics	some parsites disease

Als Ergebnis werden mit den frühen sechziger Jahren als Wendepunkt zwei Phasen der Horrorfilme konstatiert. Die erste Phase wird *secure horror* genannt und ist dadurch gekennzeichnet, dass ein Monster/Ufo oder Gefahr z.B. durch mad scientists in eine bestehende Ordnung einbricht, bekämpft und - oft gegen alle Wahrscheinlichkeit - auch besiegt wird. Die wie auch immer heile Welt steht am Ende und verweist auf die Anfangssituation, verändert meist nur durch die verbesserte Situation für den/die Protagonisten.

Dies ändert sich seit 1960 zunehmend, das Monster oder die Gefährdung der normalen Ordnung wird zwar weiterhin ausgeschaltet, aber für wie lange? Aus dem *secure horror* wird der *paranoide horror*, eine endgültige Beruhigung entfällt. Gleichzeitig verändert sich mehr und mehr auch der Ausgangspunkt der Gefahr. Bis dahin dominierten Bedrohungen, die unkontrollierter Forschung entstammten (Frankenstein, künstliche Wesen, Mutationen, ...) jetzt wurde mit der Figur des Psychopathen zunehmend der Alltag zum Ausgangspunkt des Horrors. Psyche und Sexualität bilden verstärkt den ursächlichen Hintergrund. Der *paranoide horror* wird verstärkt durch das häufiger inszenierte Versagen der Experten (Wissenschaftler, Polizei, Militär, ...) und eine offener Erzählstruktur. Traditionelle Gewissheiten gehen verloren, Tod/Leben, Wahnsinn/Normalität, Unordnung/Ordnung, Krankheit/Gesundheit, Gefahr/Sicherheit sind nicht mehr klar geschieden, sondern verwoben. Jeder kann der Killer, das Monster sein oder werden.

Tudors soziologische Interpretation des Übergangs vom *secure* zum *paranoide horror* nimmt als sozialen Hintergrund des ersten eine traditionelle, hierarchisch organisierte, durch allgemein gültige Werte markierte Gesellschaft an. Diesen Gewissheiten korrespondiert die kleine Welt des alten Horrormodells. Im Zuge der Aufweichung traditioneller und verordneter Orientierungen und Einschränkungen wechselt der Horrorfilm die Perspektive nach innen. Wo auf immer weniger Wahrheiten Verlass ist, ist das Potential der Gefährdung unbegrenzt. Sind sich die Gesellschaft und die in ihr angesiedelten Rezipienten in der Zeit des *secure horrors* ihrer Kräfte, Ziele und Normen sicher, verlieren diese im Laufe der sechziger Jahre ihre soziale Bindungsfähigkeit, was in der Landschaft der Angst ausgebreitet wird.

Tudor betont und reflektiert den Rezipienten in seiner Analyse mit, kommt aber letztlich doch zu einer ähnlichen Interpretation wie Wright. Ist bei diesem der Western Reflexion sich verändernder sozialer und ökonomischer Strukturen der amerikanischen Gesellschaft, so ist für Tudor der Horrorfilm Ausdruck gesellschaftlichen und kulturellen Wandels. Unterschiedliche Lesarten spielen dabei kaum eine Rolle, der Horrorfilm ist, wie er ist.

2.2.3. Beispiel Vampyrfilm

Margrit Dorn untersuchte in ihrer 1994 vorgelegten Studie den Vampyrfilm. Ausgehend von einer genretheoretischen Betrachtung verortete sie den Vampyrfilm als Subgenre des Horrorfilms (neben Zombiefilmen, Frankensteinfilmen, ...) und diesen als Kategorie des Metagenres Phantastischer Film neben Psychothriller oder Science Fiction. Wie Tudor vertritt Dorn einen generierenden Genrebegriff, der Genre als Resultate und Entwicklungen von Konventionen versteht. Daneben sieht Dorn in Horrorfilmen Rahmenbedingungen, in denen ein Stoff, in ihrer Untersuchung die Vampyrgeschichte, eine Funktion im Hinblick auf seine Rezipienten erfüllt. Beim Vampyrmotiv wird diese Funktion als Umschreibung ausbeuterischer Beziehungen z.B. politisch, ökonomisch, psychisch oder sexuell (Dorn 1994, 35) interpretiert.

Auf der Basis von 363 Vampyrfilmen wertet Dorn die Produktionsentwicklung aus und deutet deren Schwankungen funktionsgeschichtlich. Vampyrfilme wirken gesellschaftsstabilisierend, „indem sie die Individuen durch ersatzhafte Bedürfnisbefriedigung und die Bestätigung geltender Werthaltungen psychisch entlasten.“ (Dorn 1994, 65) Der Vampyr fungiert dabei als Projektionsfläche unterdrückter Lustgewinne der Rezipienten wie als „Projektionsobjekt für Ängste, Aggressionen und Schuldzuweisungen“ (Dorn 1994, 65). Aus ihrem funktionsgeschichtlichen Ansatz heraus interpretiert Dorn die darstellbaren Produktionssteigerungen der Vampyrfilme von der Mitte der fünfziger bis zur Mitte der siebziger Jahre als Beleg dafür, dass dieses Motiv/Subgenre ein adäquates Entlastungsangebot für das Publikum darstellte. Um die Boomzeit herum werden drei relevante Phasen gruppiert, vor dem Boom bis in die vierziger Jahre, die Boomzeit bis Ende der siebziger Jahre und die Zeit danach.

Anhand begründet ausgewählter Filme (2-3) pro Phase werden die funktionalen Hintergründe der Vampyrfilme untersucht: Phase 1: „Psychisches Krisenmanagement in Zeiten sozialer Unsicherheit“, Phase 2: „Ersatzbefriedigung für unerfüllte Verheißungen der gesellschaftlichen Liberalisierung“, Phase 3: „Bewältigung des Werteverlustes“ (Dorn 1994, 5f.). Der kommerzielle Erfolg, repräsentiert durch die hohe Zahl weiterer Vampyrfilme in seiner Boomzeit, wird als Beleg für ein besonders gut funktionierendes Angebot an die Rezipienten gesehen, in anderen Phasen gelingt dies weniger. Auf jeden Fall ist auch das Subgenre Vampyrfilm durch den Wandel und die Entwicklung seiner Genrekonventionen geprägt, in seinem jeweiligen Erfolg spiegelt sich seine Relevanz für sein Publikum.

2.2.4. Das Serienmördermotiv

Die drei hier skizzierten Massenuntersuchungen treffen sich an der gleichen Stelle, am Schnittpunkt von Eigenarten und Merkmalen der Filme/Genre mit dem zugeordneten gesellschaftlichen Hintergrund. Dieser wird auch in der hier vorgenommenen Massenuntersuchung von Serienmörderfilmen den Fokus bilden, um Erklärungsmöglichkeiten für die Entwicklung und Relevanz des Serienmördermotivs im Spielfilm zu erhalten.

Das Motiv des Serienmörders im Spielfilm ist durch verschiedene Faktoren bestimmt:

- Es gibt eine Täterfigur, die mehrfach Menschen tötet, ohne dabei primär eines der klassischen Tatmotive wie Bereicherungswunsch, Vertuschung, Rache oder Affekt (vgl. 2.1) aufzuweisen.
- Es gibt Personen, deren Funktion darin besteht, ermordet zu werden und im Moment der Tat, in ihrer Anbahnung (Opfer in Angst, Ausgeliefertsein) und/oder nach den Mordaten (Leiche) dargestellt zu werden.
- Eine oder mehrere Personen, die meist für die Polizei arbeiten, sind mit der Suche nach dem Täter beauftragt.

- Die Suche nach dem Täter ist schwierig und gelingt nicht sofort, sodass Mörder dadurch zu Serienmördern werden, dass sie nicht nach ihrer ersten oder zweiten Tat gefasst werden konnten.
- Häufig spielt Sexualität dergestalt eine Rolle, dass ein Täter seine Opfer begehrt und sie, auch sexuell, ganz besitzen möchte.
- Gewalt ist in seiner für Menschen schlimmsten Form (Tötungsgewalt mit oder ohne Quälerei) präsent, unabhängig vom Grad ihrer Darstellungsintensität.
- Serienmorde sind eine extreme Kriminalitätsform, die auf verstärktes Interesse von Polizei, Justizbehörden, von Massenmedien und Öffentlichkeit stößt.

Das „strukturelle Minimum“ (Stocker 1997, 105) des Serienmördermotivs wäre dabei der mehrfach mordende Täter, der erst dann zu morden aufhören wird, wenn er durch Ermittler, Opfer, Unbeteiligte oder zufällige Ereignisse gestoppt wird. Außerdem ist die Frage des Tatmotivs konstitutiv, wie sie schon in Kap. 2.1 ausgeführt wurde.

Das Serienmördermotiv ist sowohl Typen- als auch Situationsmotiv, da mit dem Auftreten des Serienmörders eine Reihe von Situationen (und Erwartungen) und Handlungen einhergehen, die die Story zentral oder am Rande bestimmen. Nur in wenigen Fällen bleibt der Gebrauch des Serienmördermotivs folgenlos für die entsprechenden Filme. Da im Zusammenhang von Serienmorden in der Regel weitere Typenmotive parallel laufen (Ermittler, Opfer), handelt es sich bei Serienmörderfilmen meistens um Motivkomplexe mit einer großen Zahl von funktionalen Motiven und -elementen.

Täter, Opfer, Ermittler, Gewalt und Sexualität zählen zu den Wesenselementen bei der Darstellung des Serienmördermotivs. Täter, Opfer und Ermittler sowie Gewalt sind konstitutiv für alle Behandlungen von Kriminalitätsmotiven und -stoffen, sie sind also nicht typisch für das Serienmördermotiv. Aber sie gewährleisten einen am Handlungs-personal und den damit verbundenen Akzentuierungen differenzierten Analysezugang. Je nachdem, wer im Mittelpunkt der jeweiligen Filme steht, ergeben sich unterschiedliche Rezeptionsangebote und Funktionsmöglichkeiten.

Basis der Untersuchung ist eine breite quantitative Erfassung der Serienmörderfilme, die sich nicht nur auf narrative Elemente (Wright, Tudor) bezieht, sondern auch die Schauwerte des audiovisuellen Mediums Film berücksichtigt.

Die Bedeutung des Serienmördermotivs erweist sich insbesondere in der Behandlung der Diskurse²² Sexualität und Gewalt, denen in unserer Kultur²³ eine große Brisanz zukommt. Beide sind durch gesellschaftliche Praktiken (Sitten, Gesetze, Verbote, Zensur, Scham, ...) beschränkt und geregelt und bilden immer wieder Sprengstoff und Anlass für gesellschaftliche Irritationen und Veränderungen. In kulturellen Artefakten werden diese Praktiken symbolisch vorgeführt, verhandelt, wahrgenommen, internalisiert. Dies geschieht selbstredend nicht nur im Serienmörderfilm, sondern in allen kulturellen Angeboten. Aber speziell bei diesem Motiv ist die Drastik der Diskurse Sexualität und Gewalt am höchsten. Mord ist das endgültigste Gewaltdelikt im individuellen Rahmen,

²² Unter Diskurs wird hier in der Tradition Foucaults (1977) die Totalität effektiv gemachter Aussagen und ihrer immanenten Regelmäßigkeit sowie ihr Verhältnis zu anderen Diskursen verstanden. Sie sind demgemäß materielle Praktiken, die die Inhalte bilden, von denen sie sprechen.

²³ Europäisch-nordamerikanisch

Sexualität die elementarste Distinktionsform und Grenzüberschreitung der beiden Geschlechter. Kriege, Katastrophen oder Bandenkriminalität provozieren in der Regel größere Opferzahlen als Serienmörderfälle, und Erotikfilme oder Pornos zeigen exzessivere Formen symbolischer Repräsentanz von Sexualität, aber die Kombination beider Diskurse im Spielfilmangebot für ein breites Publikum ist im Serienmörderfilm am extremsten. „Dabei ist die Darstellung von Sexualität und Gewalt seit je ein Mittel, um den Zustand der Zivilisation des Menschen darzustellen.“²⁴

Serienmörderfilme evozieren bei ihren Rezipienten ein umfangreiches Kontextwissen über Serienmörder:

- Ein Serienmörder wird nicht aufhören zu morden.
- Ein Serienmörder ist ein extrem schwierig zu stellender Tätertyp, da es quasi jeder sein kann (weiße Männer zwischen 20 und 40 Jahren).
- Die Opfer sind willkürlich, aber nicht zufällig ausgewählt, im Gegensatz etwa zu Amokläufern, wo es jeden zufällig Anwesenden treffen kann.
- Unter den Opfern überwiegen Frauen.
- Das Tatmotiv ist vage, was Rückschlüsse auf den Täter erschwert. Sexuelle Begehrlichkeit z.B. ist eine umfassend anzutreffende Eigenschaft.
- Für die Ermittler bedeutet dies ein Fischen im Trüben.

2.3. Untersuchungssample

Der definitorischen Eingrenzung des Serienmörders (vgl. Kap. 2.1) entsprechend setzt sich das Untersuchungssample aus allen Spielfilmen zusammen, die:

- a) von Mordserien handeln, die überwiegend durch einzelne Täter²⁵ im Sinne der oben beschriebenen Serienmördercharakteristika durchgeführt wurden und deren hauptsächlichste Motive somit nicht Habgier, Eifersucht, Verschleierung anderer Delikte oder situative Affekthandlungen waren,
- b) bis Ende 1998 in Deutschland synchronisiert zu sehen waren,
- c) bis Ende 1997 produziert wurden,
- d) in Deutschland Ende 1998 nicht indiziert waren,
- e) nicht dem Pornogenre mit seinen speziellen Distributionsformen zuzurechnen sind,
- f) nichts Übersinnliches (Teufel, Hexen, Vampyre, Werwölfe, Wiedergeburten, Geister, Aliens ...) in dominanter, d.h. die gesamte Narration prägender Weise inszenieren
- g) und keine Fernsehserienepisoden oder Serienspecials sind²⁶.

²⁴ Prospekt zur Ausstellung des Sprengel-Museums Hannover zum Thema „sex&crime“. Von den Verhältnissen der Menschen“ vom 18.2. bis 12.5.1996

²⁵ Nur in Ausnahmefällen kommt es zu Kooperationen von Serienmördern, etwa zeitweise in HENRY - PORTRAIT OF A SERIAL KILLER (USA 1986, John McNaughton), dort agiert Henry mit seinem Kumpel Otis.

²⁶ TATORT-Episoden und die Folgen der klassischen Krimiserien wurden ausgeblendet, weil ihre Seriencharakteristik andere Produktions- und Rezeptionsweisen intendiert. Dennoch sind einige

Der Hintergrund dieser Einschränkungen liegt in der Homogenisierung des Materials, um eine annähernde Vergleichbarkeit zu gewährleisten. Das Motiv Geldgier ist durch andere Konventionen und Zusammenhänge geprägt als der Komplex „Lust am Töten“, Vampyre verweisen auf spezielle subgenreartige Strukturen, die dem Serienmördermotiv fehlen, da dieses gerade auch dadurch geprägt ist, dass es genreübergreifend vorkommt. Ein Subgenre Serienmörder gibt es nicht, vielmehr gibt es Serienmörderfilme in den Genres Thriller, der Komödie, dem Horror- oder Kriminalfilm. Damit handelt es sich auch um keine Genreuntersuchung, sondern um die Auseinandersetzung mit einem Motiv, das quer durch alle Genres reicht und damit auf Produktions- und Rezeptionszusammenhänge verweist, die ungleich komplexer sind und sich daher auch nicht mit rein genrespezifischen Fragestellungen erschließen lassen.

Bei diesem Auswahlverfahren entfallen mögliche Serienmörderproduktionen aus Indien, Brasilien oder China, da sie selten den Weg auf den deutschen Markt gefunden haben. Ebenso fehlen vor allem weitere amerikanische Produktionen, die zumeist aus Gründen der Filmzensur vor dem Hintergrund ihrer krassen Gewaltdarstellung in Deutschland nicht zugelassen worden wären.

DER FRAUENMÖRDER VON PARIS/MONSIEUR VERTOUX (USA 1947, Charlie Chaplin) z.B. entfällt, weil hier das Motiv Habgier andere Motive dominiert²⁷. Auch verschiedene Horrorfilme²⁸, in denen Serienmörder vorkommen, wurden nicht berücksichtigt, da in ihnen der übernatürliche²⁹ Handlungs- und Sinnzusammenhang zu dominant ist. Allerdings belegen diese ausgeschlossenen Spielfilme das Ausmaß dieser Motivverwendung, das noch über den Rahmen der hier zugrunde gelegten 697 Filme hinausreicht.

Spielfilme über Amokläufer sind die letzte Gruppe, die unberücksichtigt blieb, obwohl sie Schnittmengen zum Serienmördermotiv hat: mehrere Morde und das Fehlen eines klassischen Tatmotivs. Auch das FBI (vgl. dazu Bourgoin 1995, 14) rechnet in seinem Unterscheidungssystem Amokläufer neben *Serial Killern* und *Spree Killern*³⁰ zur Obergruppe Massenmörder. Im Unterschied zum Serienmörder hat der Amokläufer nur eine situative Verbindung zu seinen Opfern, während jener sich seine Opfer meist nach bestimmten Kriterien (z.B. weiblich, attraktiv, rothaarig) aussucht. Auch tötet der Amokläufer seine Opfer schnell, meistens mit Schusswaffen, während der Serienmörder häufig längere Zeit mit den Opfern verbringt (Machtspiele, Quälereien, Vergewaltigung).

Episoden aus ausländischen Serien im Sample aufgenommen worden, wenn sie in Deutschland als eigenständige Spielfilme gezeigt wurden, z.B. KOMMISSAR BECK - DIE NEUEN FÄLLE : AUGÉ UM AUGÉ, (Schweden/Dänemark/ Deutschland 1997, Kjell Sundvall)

²⁷ Aus ähnlichen Gründen wurde auf IM SCHATTEN DES ZWEIFELS, LANDRU, HONEYMOON KILLERS, DIE NACHT DES JÄGERS oder viele Filme der Edgar Wallace Reihe der sechziger Jahre verzichtet.

²⁸ z.B. CABAL - DIE BRUT DER NACHT (NIGHTBREED, USA 1989, Clive Barker) oder PENTAGRAMM DES TODES (MAXIM XL, USA 1990, Arthur Egeli), der davon handelt, dass ein hingerichteter Serienmörder als Geist zurückkehrt und von jeder beliebigen Person Besitz ergreifen kann.

²⁹ In diesem Sinne unterscheidet auch Tudor (1989, 8f) „supernatürlich“ von „secular Horrormovies“.

³⁰ Unter *Spree Killing* wird demgemäß eine Mordserie verstanden, die in kurzem Zeitraum geschieht, dabei aber im Unterschied zum Amoklauf an verschiedenen Orten geschieht und nicht sofort als Entität zu verstehen ist.

Die 697 ausgewählten Spielfilme werden im Anhang (Kap. 9.6.) in alphabetischer Auflistung der deutschen Titel dokumentiert. 573 dieser 697 Spielfilme konnten inhaltsanalytisch ausgewertet werden, ihre Zuordnung zum hier definierten Serienmördermotiv ist begründbar. Die Aufnahme der restlichen 124 Filme bezieht sich auf Angaben aus Lexika oder Rezensionen. Durchaus vorstellbar ist, dass einige dieser Filme nach ihrer Auswertung nicht mehr zum Sample zählen würden, einige andere vielleicht noch ganz berücksichtigt blieben.

2.4. Zum Hintergrund filmwissenschaftlicher Untersuchungen

Seit nunmehr über 100 Jahren wird das Medium Film³¹ theoretisch und wissenschaftlich reflektiert, wobei seit den zwanziger Jahren immer wieder zwei grundlegende Annahmen über seine gesellschaftlichen Implikationen aus verschiedensten Wissenschaften und Schulen postuliert wurden.

Auf der Produktionsebene fließen aktuelle gesellschaftliche Probleme, Stimmungen und Zustände unbewusst und/oder bewusst in jede Produktion ein, z.B. indem die Interessenslage und aktuelle Vorlieben des Publikums antizipiert werden oder an frühere Erfolgsrezepte angeknüpft wird. Durch die Genres, die als kristallisierte Traditionen und Rezeptionserwartungen die (Spiel-) Filmpalette strukturieren, wird der Produktionsrahmen inhaltlich und gestalterisch präfiguriert. Aktuelle Trends kommen in der ästhetischen Ausgestaltung zum Tragen, erfolgreiche bzw. -versprechende Filme oder Vorlagen werden variiert, klassische Geschichten in neuem Gewand erzählt. Wesentlich ist dieser Perspektive auf den Zuschauer der wirtschaftliche Erfolg einer Spielfilmproduktion, der sie letztlich erst ermöglicht. Die Produzenten, worunter hier alle an der Produktion maßgeblich beteiligten Personen wie Drehbuchautor, Regisseur, Komponist oder Darsteller gemeint sind, spekulieren auf ihr Publikum und tun dies auf einer ähnlichen kulturellen Basis von Normen, Werten und Konventionen.

Wird nun in einem Spielfilm in Erwartung spezifischer Interessenslagen des Publikums eine Geschichte inszeniert, so suchen die Rezipienten ihrerseits nach einer Mischung aus Vertrautem und Noch-nie-Dagewesenem, ganz wie es der Charakter der Unterhaltung in unserer spezifischen kulturellen Ausprägung verheißt. Wesentliche Träger der Erwartungen und Angebote sind die Identifikationsfiguren, häufig durch Stars verkörpert, die Orientierungen in sozialen Konflikten im Modell „Filmwelt“ gewähren. Es werden Vorstellungen über soziale und Geschlechterrollen vorgeführt und geprägt, indem diese Vorbilder permanent und in den verschiedensten Kostümen und Situationen wiederholt werden. Somit werden Charaktereigenschaften der Idealtypen als erstrebenswerte Modelle kennen gelernt (Mut, Draufgängertum, Beharrlichkeit oder Gewaltbereitschaft bei Männern; bei Frauen z.B. in früheren Zeiten Unterordnung in familiären

³¹ Wenn an dieser Stelle von Film gesprochen wird, ist er durchgängig in seiner narrativen Form gemeint, wie er unter dem Begriff Spielfilm verstanden wird. Eng mit dieser Konkretisierung verbunden ist die Zielrichtung Unterhaltung, verstanden als abwechslungsreiche und lustvolle Erregung, vgl. Westerbarkey 1994.

Zusammenhängen als Ehefrau oder Mutter, heutzutage auch Durchsetzungskraft in der Berufswelt, in beiden Phasen aber die Betonung der äußeren Erscheinung (Attraktivität, Idealfigur, ...). Die stete Wiederholung dieser stereotypen, damit aber auch vertrauten Charaktereigenschaften initiiert ein Lernen am Filmmodell, wie es gleichfalls das Spektrum menschlicher Verhaltensweisen auf plakative Typen (Held = ehrlich, direkt; Bösewicht = gewalttätig, hinterhältig, lauernd) verkürzt.

Maßgeblich Siegfried Kracauer hat mit seiner Studie „Von Caligari bis Hitler“ die Grundlage für ein Denken gelegt, in dem Spielfilme als Möglichkeit gesellschaftlicher oder kultureller Reflexion verstanden werden. Diese Erkenntnismöglichkeit basiert auf strukturellen Implikationen, die dem Spielfilm wesentlich sind. Spielfilme, wie sie in der europäisch-nordamerikanischen Kultur verstanden werden, sind Unterhaltungsangebote, die industriell (arbeitsteilig, gewinn- und marktorientiert) produziert und distribuiert werden. Sie sind demzufolge immer auf einen Markt ausgerichtet, sie orientieren sich an der Nachfrage, den Erwartungen der anvisierten Konsumenten, ihren Lebensumständen, ästhetischen Traditionen und sozialen Gegebenheiten. Diese Orientierung kann in Themensetzungen, im Casting, in narrativen Mustern, in dramaturgischen Konzepten und/oder der visuellen/akustischen Gestaltung gegeben sein, in der Regel in einer Kombination vieler Standards und Settings. Um sein Publikum zu erreichen, muss ein derartiger Spielfilm seinem Publikum mehrere Angebote machen, die nicht nur neuartig, aber auch nicht schon zu häufig wiederholt sind. Das Publikum muss sich in diesem Film wiederfinden (Bezüge, Probleme, Sehgewohnheiten, Genrevorgaben, ...) und dennoch durch innovative Momente abwechslungsreich unterhalten, und sei es im Falle eines Remakes z.B. auch nur durch aktuelle Darsteller oder bessere Special Effects..

Die Entsprechungen, die zwischen Rezipienten und den im Spielfilm verdichteten Erwartungserwartungen (Luhmann 1984) der Produzenten gegeben sein müssen, bieten die Grundlage für die analytische Umkehrung. Reflektieren die Macher von Spielfilmen Geschmack, Erwartungshorizont und Sehnsüchte ihres Publikums und gestalten diese in ihrer Produktion, so kann eine medienwissenschaftliche Analyse diese aus einer Produktion und deren Umfeld herausarbeiten. Allerdings bezieht sich dieser Vorgang erfolversprechend nicht auf Einzelanalysen, sondern eher auf umfassendere Untersuchungen.

„Film hat immer wie ein Seismograph auf gesellschaftliche Ereignisse, Entwicklungen und Trends reagiert und damit stets auch Auskunft über die Befindlichkeit einer Welt gegeben. Rückschlüsse auf ihren Zustand erlaubt.“ (Ice T., zitiert in Wiegmann/Conrad 1991, 13) Oder aus psychoanalytischer Sicht: „Filme sind demnach weniger bloße Abbildungen äußerer und sozialer Natur, als vielmehr Abbildung und Produkt der inneren Natur der Subjekte, ihrer Wünsche, Bedürfnisse, erotischen Imagines, Triebe, etc.“ (Koch 1989, 130)

Wenn Spielfilme Seismographen, Reflexe oder Spiegelungen sind, lassen sie sich als solche auswerten. Sie werden zu Indikatoren gesellschaftlich dominanter Wertestrukturen und Wunschvorstellungen, gerade weil sie diese nicht vorrangig abbilden, widerspiegeln oder analysieren wollen, sondern weil sie ihnen als Substruktur eingeschrieben sind, um beim Publikum anzukommen.

Dies gilt für andere Unterhaltungs-³² und Kulturangebote ebenso. Auch Literatur, Theater oder Fernsehen tradieren kollektive Erfahrungen und folgerichtig werden viele kulturelle Formen unter diesen Prämissen analysiert, z.B. Fernsehserien³³.

Serienmörderfilme sind durch ihre Thematik, ihre Genrevorgaben und ihre speziellen Darstellungsweisen sehr eng mit der Präsentation von Gewalt verbunden. „Die Drastik und Dramatik medial inszenierter Gewalt, die ja ihre be- und enteisterten Rezipienten findet, bieten ein Psychogramm dieser Gesellschaft. Sie sind ein Spiegel, in dem die Brüchigkeit des Zivilisationsprozesses am Ausgang des zwanzigsten Jahrhunderts sichtbar wird.“ (Rogge 1993, 16) Immer wieder begegnet man den Metaphern Indikator, Spiegel, Seismograph oder Widerspiegelung, wenn es um das Verhältnis der symbolischen Welten in den Medienangeboten zu den realen Welten ihrer Rezipienten und ihrer Befindlichkeit geht: „Ihre [Filme zum Thema Kriminalität. K.J.] Veränderungen sind Indikatoren für Veränderungen dessen, was im Bewusstsein der Bevölkerung eine Rolle spielt.“ (Wulff 1985b, 52)

Weitere speziell im Serienmörderfilm thematisierte Bereiche sind neben der Gewalt das Verhältnis zwischen den beiden Geschlechtern sowie die Präsentation von Sexualität und Gewalt. Sex&crime, Sex und Gewalt sind aufgrund ihrer gesellschaftlich schwer regulierbaren Dynamik ein zentrales Problem, das in seiner symbolischen Abhandlung in diesen Spielfilmen Rückschlüsse auf die Befindlichkeit des sozialen Systems und ihrer Mitglieder zulässt. Sex und Gewalt sind tabuisierte und zensierte Diskurse, sie gelten als Gefährdung. Gleichzeitig sind sie zentrale anthropologische Größen. Gewalt und Sexualität als Elemente der Gattungs- und Selbstbehauptung und ihre Darstellung/Thematisierung fungieren als Vermittlung zwischen den beiden Geschlechtern und allen Gesellschaftsmitgliedern im Sinne von Definition der Normalität und ihrer Reproduktion. Im Serienmörderfilm werden extreme und existentielle Diskurse modellhaft geführt. In ihrer Extremität liegt ein weiterer Vorteil des Untersuchungsgegenstandes Serienmörderfilm, denn hier kommt vieles unverstellt zum Ausdruck, was in anderen Motiven und Themen nur angedeutet werden kann.

Aus der engen Beziehung zwischen Filmangebot und Publikum erwächst ein weiterer bedeutsamer Aspekt. Theorien und Konzepte von Mediensozialisation, kultureller Gewöhnung (Enkulturation) und Habitualisierung verweisen darauf, dass Einstellungen und Wertschätzungen durch wiederholte und extreme Darstellungen beeinflusst werden, dies immer vor dem Hintergrund, dass die medialen Präsentationen mit der realen Erfahrungswelt der Rezipienten korrelieren, was nicht widerspiegeln meint. Die Weltsicht und Erwartungen der von Filmproduktionen zu erreichenden Rezipienten werden durch das Filmangebot geprägt, es entstehen feste Rezeptionsgewohnheiten, die sich auf die Modi der Rezeption ebenso wie auf den Inhalt beziehen lassen. Kurz gesagt werden die

³² „Wie der Detektiv das zwischen den Menschen vergrabene Geheimnis aufdeckt, so erschließt der Detektiv-Roman im ästhetischen Medium das Geheimnis der entwirklichten Gesellschaft und ihrer substanzlosen Marionetten. Seine Komposition wandelt das sich unfassliche Leben zum übersetzbaren Gegenbild der eigentlichen Wirklichkeit.“ Kracauer 1979a, 23

³³ Vgl. dazu Schneider 1995a. Auch bei diesen Untersuchungen wird davon ausgegangen, dass wesentlich Langzeitserien Bewusstsein schaffen und ihre Zuschauer in *ihrer* Welt orientieren. In diesem Sinne auch die Untersuchung von Bruns 1996.

Vorstellungswelten und Erwartungshaltungen des Publikums durch die Angebote mit- gebildet, was Phänomene wie Moden oder auch langjährige Nachfragebooms nach bestimmten Spielfilmen erklärt (deutscher Heimatfilm der fünfziger Jahre, amerikanische Western bis zum Ende der sechziger Jahre, Katastrophenfilme in den siebziger Jahren). Ausdrücklich nicht gemeint ist mit diesem Umstand die klassische Medienwirkungshy- pothese der Habitualisierung, die von konkreten Medieninhalten auf späteres Verhalten ihrer Rezipienten schließen will. Gemeint ist vielmehr die Gewöhnung des Publikums z.B.

- an dramaturgische Standards wie das Happy-End, das finale Duell Gut gegen Böse, die last-minute-rescue,
- an inhaltliche Stereotype wie das Böse, das auch hässlich ist (Monster), an den strahlenden Helden, an die attraktive Frau als Belohnung für den Helden,
- an Gewalt als letztlich einziger erfolgversprechender Problemlösestrategie in der Filmwelt,
- an klar differenzierte Rollen von Frauen und Männern,
- an ästhetische Elemente wie die dramatische Musik zur Unterstreichung von Höhe- punkten oder die Erzeugung von formaler Spannung durch höhere Schnittfrequen- zen (Einstellungen/min).

Diese Grundelemente werden nicht nur im Serienmörderfilm erfahren, sondern querbeet durch alle Film- und Fernsehgenres. Im Kontext des Motivs Serienmörder erhalten sie eine bestimmte Prägung, die die gemeinsame Basis mit den anderen Filmangeboten kaum verlässt, stellenweise (Gewalt, Gender, Sexualität) aber präzisiert durch unge- wöhnliche Intensität. „Was zählt, ist weniger die statisch erfassbare Popularität von Fil- men, als die Popularität ihrer bildlichen und erzählerischen Motive. Beharrliche Wieder- aufnahme dieser Motive kennzeichnet sie als äußere Projektion innerer Bedürfnisse. Und sie haben offensichtlich am meisten symptomatisches Gewicht, wenn sie sowohl in populären wie in unpopulären Filmen, in als zweitrangig eingestuft in Super- produktionen auftauchen.“ (Kracauer 1979,14) Dies ist im Serienmördermotiv idealtypisch gegeben.

Ein weiterer Aspekt der Rezeption liegt, wie bei Dorn für das Subgenre Vampyrfilm postuliert, in der Funktionalität des Angebots für seine Nutzer. „Eine Fiktion erfolgt um eines Gebrauches willen, der von ihr zu machen ist, und dieser bestimmt ihre Funkti- on.“ (Iser/Henrich, 1983, 9)

Fluck (1997, 14) hat dies für die erzählende Literatur untersucht: „Der Roman organi- siert sich entsprechend der Funktion, die er ausüben will. Daher wird von der Annahme ausgegangen, dass Romane in ihrer Erzählorganisation die Funktion modellieren, die sie im weiteren kommunikativen Kontext ihrer Kultur realisieren sollen.“

Welchen konkreten Gebrauch Rezipienten von Serienmörderfilmen machen, wird in Ermangelung spezieller Rezipientenbefragungen nur indirekt, aus der Analyse des Re- zeptionsangebots als der Organisation der filmischen Narration, aus Beschreibungen von Rezeptionssituationen und aus zeitgenössischen Äußerungen über diese Filme (Filmkritiken, kulturkritische Kommentare, ...), zu erschließen sein. Eine übergreifende

Funktion des Serienmördermotivs wird aus der massenhaften Verwendung des Motivs, der Bandbreite seiner Verwendung und seinen stereotypen Grundmustern ableitbar.

2.5. Zum Forschungsstand

Motivuntersuchungen im Sinne einer systematischen Massenuntersuchung sind kaum auffindbar. Es gibt thematische und genrebezogene Zugänge, aber keine Filmuntersuchungen, die ein Motiv umfassend und systematisch analysieren. Vor diesem Hintergrund fehlt auch eine Diskussion der Begriffe Motiv, Stoff oder Thema in der Filmwissenschaft, während sie in der Literaturwissenschaft eine lange Tradition aufweist, ohne dabei allerdings zu klaren und eindeutigen Begriffsverwendungen gekommen zu sein. Immerhin ist dort das Problem (vgl. Mölk 1991, Shieh 1995) erkannt.

Thematischen und auch motivspezifischen Fragestellungen werden filmwissenschaftlich in der Regel nur auf ausgewählte, z.B. besonders bekannte oder erfolgreiche, Filme bezogen.

Es dominieren genrespezifische Zugänge, die dann in unterschiedlicher Weise z.B. auch auf das Motiv Serienmörder eingehen, dann aber immer unter einem es funktionalisierenden, dem jeweiligen Genre unterordnenden Blickpunkt. Weniger im Hinblick auf seine Systematik, als durch seine Neugier und Offenheit für Entwicklungen in den populären Medien bietet Seeblen (1995) eine kenntnisreiche Darstellung im Bereich des Thrillers. Als systematischen Massenuntersuchung oder in anderer systematisierter Weise liegen keine Studien über Serienmörder im Spielfilm vor.

Vor dem Hintergrund des amerikanischen Slashers verdient Clover (1989 und 1992) Beachtung, ebenso eine Reihe von Autorinnen (Lippert 1990, Klippel 1990), die sich aus feministischer Sicht dem Horrorfilm und dabei auch der Figur des Serienmörders und des final girls genähert haben.

Rost (1991), Heybrock (1994), Fleming/Manvell (1985), Wulff (1985b) und seine Vorlage Douglas (1981) und Tudor (1989) und andere haben sich vorläufig bzw. in Teilaspekten der Bedeutung des Serienmördermotivs gewidmet, eine grundsätzliche und systematische Auseinandersetzung lag bisher nicht vor.

Fuchs (1995) und Trebbin (1990ff) eignen sich als Fundgruben. Als ebenfalls nicht-wissenschaftliche und damit besonders interessante Äußerungen über Serienmörderfilme fungieren natürlich zeitgenössische Rezensionen, inzwischen teilweise über Filmdatenbanken (z.B. <http://www.us.imdb.com>) im Internet abrufbar oder in den Jahrgängen von Filmzeitschriften (filmdienst, epd/Der Filmeobachter) gesammelt.

Der Serienmörderboom in der populären Kultur wird bei Degen (1990), Dyer (1997) und Meiderding (1993) untersucht.

Über die gesellschaftliche und kriminologische Wirklichkeit der Serienmörder liegen mit Bourgoïn (1995), Egger (1990), Holmes/De Burger (1988), Jenkins (1994), Resler/Shachtman (1994), Scheckter (1997) und Schorsch (1971; 1993) verschiedenartige Untersuchungen vor, die die Bandbreite und Dimension der Problematik entfalten. Soziale Hintergründe von Serienmörderkriminalität werden durch die Arbeiten von Böck-

ler (1991), Giddens (1995), Jenkins (1994), Joas (1994) und Winter (1992) erschlossen.

Gewalt als zentrale Größe des Serienmördermotivs und der es gestaltenden Umstände, auch im Hinblick auf das (Gewalt-) Verhältnis der Geschlechter, wird bei Cameron/Frazer (1993), Caputi (1987), Gödtel (1992), Harten (1995), Heiliger (1995), Luca (1993), Sofsky (1996) und Wulff (1985a) analysiert.

Schließlich erwiesen sich folgende Studien über die Ästhetik des Schreckens als hilfreich, um der in der Verfilmung des Serienmördermotivs spezifisch gegebenen Mischung einer Attraktivität des Brutalen und Schrecklichen nachzugehen: Balint (1994), Baumann (1993), Hartwig (1986), Jürgens u.a. (1970), Tatar (1995), Wertheimer (1986).

Für Fragen einer filmwissenschaftlichen Motivuntersuchung ergaben sich Anregungen aus der Tradition der systematischen Filmanalyse (Faulstich 1995, Korte 1986 und 1991) und aus inhaltsanalytischen Verfahren (Früh 1991, Heinze 1990, Merten 1995, Silbermann u.a. 1980).

2.6. Methodischer Ablauf einer filmwissenschaftlichen Motivuntersuchung

In Ermangelung einer methodisch „vorbildhaften“ Arbeit muss im Folgenden ein Untersuchungsablauf konzipiert werden, der das Serienmördermotiv möglichst umfassend erschließt. Auf der Grundlage der obigen Überlegungen zum Thema Serienmördermotiv beginnt die folgende Untersuchung mit einer Relevanzbestimmung. Welchen Umfang unter Berücksichtigung historischer, geographischer oder genrespezifischer Aspekte hat das Serienmördermotiv und welche Schwerpunkte zeigen sich? Ein historischer Überblick wird anhand ausgewählter Beispiele gegeben, um die Traditionslinien dieses Motivs in seiner filmischen Realisierung nachvollziehbar zu machen. Die Ergebnisse der quantitativen Erfassung und die Klassifikation des symbolischen Materials werden zur Grundlage, um im Weiteren generelle Aussagen über Geschichte und Wandel des Serienmördermotivs machen zu können.

Den Ablauf des inhaltsanalytischen Einstiegs markiert methodisch eine Untersuchung aller zugänglichen Serienmörderfilme nach Kategorien, die themen- und inhaltsrelevant sind. Von den 697 Serienmörderfilmen, die in Deutschland seit 1920 zu sehen waren, konnten 573 Filme intensiv, d.h. nach eigener Anschauung ausgewertet werden. Dabei galt: „Inhaltsanalyse ist als eine spezifische Lesweise von Texten anzusehen, in der die Subjektivität des Inhaltsanalytikers einer methodischen Kontrolle unterworfen wird“ (Grimm 1986, 23). Zum praktischen Ablauf der quantitativen Analyse, die wesentlich als eine Häufigkeitsanalyse auf der Basis der Auszählmethode basiert, wurde ein standardisierter Bogen für die Filmrezeption entwickelt, auf dem die Untersuchungskategorien anhand eines Codierbuches vermerkt wurden. Beide sind im Anhang (Kap. 9) wiedergegeben³⁴. Dieser Untersuchungsteil dient als Instrument zur quantitati-

³⁴ Ebenfalls in Kap. 9.3 findet sich eine synoptische Darstellung der inhaltsanalytischen Erfassung der in Kap. 4 analysierten Filme.

ven Beschreibung/Darstellung im Unterschied zu *impressionistischen* Ansätzen, damit Inhalt und Form des Untersuchungs-gegenstandes Serienmördermotiv in Spielfilmen zuverlässiger und exakter darstellbar werden, was eine qualitative Analyse erst möglich werden lässt. „Wir definieren die Inhaltsanalyse als *eine empirische Methode zur systematischen und intersubjektiv nachvollziehbaren Beschreibung inhaltlicher und formaler Merkmale von Mitteilungen*“ (Früh 1991, 107, im Original kursiv).

Der Formulierung der Analysekategorien und -kriterien kommt dabei eine entscheidende Bedeutung zu, was sie nicht erfassen, wird in der späteren Auswertung und Reflexion auch nicht berücksichtigt werden können. Daher ist ein Probedurchlauf der Analysekriterien zur Überprüfung ihrer Relevanz und Handhabbarkeit an einigen Filmen durchgeführt worden (Validitätsprüfung). In der vorliegenden Untersuchung zum Serienmördermotiv erwies sich der vorstrukturierte Zugang anhand der drei grundlegenden Figuren (Täter, Ermittler, Opfer) als effektiv, um das Motiv in seinen grundlegenden Strukturen zu erschließen. Die Analysekategorien werden in einer Art Codierbuch zusammengefasst, vgl. Seite 272.

Zum Ablauf der quantitativen Erfassung des Datenmaterials bieten sich ein oder mehrere Auswerter an. Auf jeden Fall müssen die Analysekriterien interpersonell eindeutig sein, was in vergleichenden Probedurchläufen an gleichen Filmen verifiziert werden muss. In dieser Untersuchung wurden stichprobenartige Kontrollen der Analyseergebnisse zu einem späteren Zeitpunkt (Intracoder-Reliabilität) vorgenommen: „Sind Kategorien und Codierregeln klar und eindeutig definiert, so sollten sie bei mehrfacher Anwendung auf dasselbe Textmaterial eigentlich immer zu denselben Ergebnissen führen.“ (Früh 1991, 168). Dementsprechend wird in Kapitel 4 untersucht, was die Serienmörderfilme kennzeichnet und welche spezifischen Merkmale sich finden lassen. Ausgangspunkt dafür ist eine Differenzierung dieser Filme durch die Kategorien Täter – Opfer – Ermittler, die dann quantitativ analysiert werden. Der starke Bezug der Inhaltsanalyse auf die Aktanten als Handlungsträger liegt in ihrer großen Bedeutung für Unterhaltungsangebote. Verstärkt wird die Relevanz der Hauptrollen noch durch die sie verkörpernden Darsteller mit ihrem jeweiligen Status (Bekanntheitsgrad, Rollentradition, Starruhm, ...). Dieser Aspekt konnte allerdings in der quantitativen Untersuchung schon aus methodischen Gründen nicht verfolgt werden.

Als weitere und weiterführende Fragestellung wird aber berücksichtigt, welche Rezeptionsangebote im Zusammenhang des Serienmördermotivs gemacht werden. Gewalt, Sexualität, Spannung oder Schock bieten bestimmte funktionale Aspekte im Rahmen der Dramatisierung der zu erzählenden Geschichte, aber sie verfügen auch über Funktionen, die unabhängig von den narrativen Zusammenhängen den Charakter eines Spielfilms prägen und das Publikum und dessen Erwartungen bedienen.

In drei qualitativen Analysen (Kap. 5) werden die bisherigen Ergebnisse exemplarisch verdichtet. Drei Serienmörderfilme (BIZARRE MORDE/NO WAY TO TREAT A LADY, USA 1967, Jack Smight; DER COP/COP, USA 1985, James B. Harris; SIEBEN/SEVEN, USA 1995, David Fincher) sollen detaillierter darüber Aufschluss geben, wie *sex&crime*³⁵,

³⁵ „Kennzeichnung von Filmen (seltener von Zeitschriften) mit ausgeprägter sexueller und krimineller Komponente“, Duden 1995, 3089

wie die Ästhetik des Schreckens, wie die spezifischen dramaturgischen und narrativen Muster und Traditionen des Serienmördermotivs abgehandelt werden. Weiterer Analyse-schwerpunkt wird die Frage der Funktion des Serienmördermotivs in diesen Filmen sein.

Dieses exemplarische Vorgehen verweist offenkundig auf die Problematik der Repräsentanz. Die historische, narrative, dramaturgische und ästhetische Vielfalt, die sich in der Filmmenge (697) versammelt, ist nicht annähernd exemplarisch zu erfassen. Niemals können Analysen von drei, vier oder sechs Beispielfilmen die große Menge der Serienmörderfilme und die in ihnen versammelte Breite an Gestaltungsformen und inhaltlichen Elementen stellvertreten. Daher wurde hier der Weg einer zweifach analytischen Zugangsweise gegangen: Massenuntersuchung und konkrete Filmanalyse. Auch bei den Filmanalysen wird Wert auf Systematik und intersubjektives Vorgehen gelegt. Damit ist zum einen gemeint, dass die Filme einer Analyse zugänglich gemacht werden müssen (Transskript) und dass die Elemente und Strukturen, die für die Fragestellung der Analyse bedeutungsvoll erscheinen, systematisch untersucht werden. Der Anspruch auf weitestgehende Objektivierbarkeit und Intersubjektivität erfährt allerdings seine Einschränkungen, wenn hermeneutische Momente der Analyse hinzukommen. Andererseits eröffnen dann genau diese einen tiefer gehenden Einblick in die semantische Struktur des Films. Ohne eine, möglichst weitgehend begründete, Interpretation ist Filmanalyse nicht denkbar.

Die Analyse der Beispielfilme ist im Kontext dieser Untersuchung des Serienmördermotivs angesiedelt. Weitere, durchaus relevante Aspekte dieser Filme, die andere Motive (Buddy-Motiv in *SEVEN*, Einzelgänger-Motiv in *DER COP*, apokalyptische Tendenzen in *SIEBEN*) betreffen, werden nur am Rande verfolgt. Auch verzichten die exemplarischen Filmanalysen in dieser Untersuchung auf einen werkbetonenden Ansatz, der alle oder zumindest weitestgehend die vorhandenen Bezüge in diesen Filmen verfolgt und interpretiert. Dies ist z.B. mit *DAS SCHWEIGEN DER LÄMMER* an anderer Stelle (Nagele-König 1993; Theweleit 1994) ausgiebig geschehen. Die dort gewonnen Einsichten lassen sich aber nur bedingt für das Serienmördermotiv verallgemeinern, denn, wie Faulstich (1995) ausgeführt hat, ist gerade dieser Film, der sehr viel interpretierende Aufmerksamkeit gefunden hat, durch seine vielfältig angelegten Lesarten geprägt. Für eine Motivuntersuchung ist nun aber erst einmal wichtig, die Konturen und Entwicklungslinien eines Motivs zu umreißen, bevor schon personen-, genre- oder werkspezifische Aspekte in den Vordergrund rücken.

Eine filmwissenschaftliche Motivuntersuchung wird das Ganze des Motivs im Auge haben müssen, was die Bedeutung einer quantitativen Analyse unterstreicht. Die exemplarischen Analysen und Verweise auf spezielle dominante Formen des Motivs (z.B. im *Slasher*) bieten darauf aufbauend bzw. ergänzend die Möglichkeit differenzierterer Blicke.

Die Analyse der drei Spielfilme orientiert sich zum einen an den Kategorien der quantitativen Analyse, grob gesagt der Triade Täter – Opfer – Ermittler. Dabei soll anhand dieser drei Filme genauer untersucht werden, wie das Serienmördermotiv inszeniert wird, also mit welchen Darstellungsmodi und Präsentationsformen gearbeitet wird, um

eine konkrete Vorstellung über seine Ästhetik zu erlangen (narrative Elemente, Einsatz von Musik und Geräuschen, filmische Mittel wie Kameraperspektive, Schnittrhythmus, Spannungsbögen). Rezipienten werden in dieser Analysestufe im Hinblick auf ihre antizipierte Form (implizierte Seher/Hörer) fassbar, darin werden Rezeptionsinteressen und Seh- bzw. Unterhaltungsgewohnheiten konkretisiert. Daneben werden spezielle Rezipientengruppen, z.B. ein junges Publikum in den Slashern, und durch die Verwendung intertextueller Bezüge, auch in Form der Referenz gegenüber der authentischen Serienmordkriminalität, als Größe fassbar.

Aus der Verknüpfung der Ergebnisse der Massenuntersuchung und der Filmanalysen wird das Motiv des Serienmörders im Spielfilm umfassend greifbar. Dadurch kann dieses Motiv an- und abschließend (Kap. 7) in größere Zusammenhänge eingebunden werden und speziell können die wesentlichen Elemente seiner Ästhetik des Schreckens entwickelt und vor ihren gesellschaftlichen Hintergründen diskutiert werden. Zwangsläufig tritt dabei die Frage der Gewalt in den Vordergrund. Gewalt ist die Quintessenz der Serienmörderfilme, sie durchdringt sie, gleichgültig, welche spezifischen Darstellungsformen und Narrationsschwerpunkte jeweils gefunden werden. Das Serienmördermotiv setzt katalyseartig Hemmungen und Akzeptanzprobleme gegenüber der Gewaltausübung außer Kraft. Rechtsstaatlichkeit und Angemessenheit der Mittel werden zugunsten der Jagd und der Abrechnung vernachlässigt, Selbstjustiz und Skrupellosigkeit finden ihre Legitimation in der Präsenz des Serienmörders, der in jedem lauern kann. Überwunden geglaubtes Rechtsempfinden reüssiert und illustriert zeitgenössische Vorstellungen von angemessenen und abgelehnten Formen des Rechts auf Gewalt und der Gewaltausübung.

Parallel dazu bietet das Serienmördermotiv vielfältige Berührungspunkte zwischen realer Kriminalität und ihrer dramatisierenden Fiktionalisierung. Spielfilme zum Thema Serienmörder bedienen durch ihre formale und inhaltliche Gestaltung das Interesse an der Präsentation von sex&crime, von Spannung, Thrill und Grauen. Um diese Erwartungen über Jahrzehnte zu befriedigen, kann ein 'Vokabular' an formalen filmischen Mitteln und dramaturgischen Elementen angenommen werden, das die Inszenierung (=Produktion) von Serienmörderfilmen im Sinne der Rezeptionserwartungen ermöglicht.

Zusätzlich wird das Verhältnis von Männern und Frauen in dieser extremen Kriminalitätsform und seiner filmästhetischen Umsetzung wichtig, handelt es sich doch um einen überwiegend von Männern ausgeübten Gewaltakt zu Lasten weiblicher Opfer. Serienmörderfilme geben unter anderem die gesellschaftlichen und filmischen Positionierungen von Männern und Frauen, besser: den Stand der Genderkonstruktion, wieder, indem z.B. präzise Vorstellungen darüber formuliert werden, wie Opfer und Täter vorzustellen sind, etwa wenn Inszenierungen meist männlicher Heldengänge vor dem Hintergrund einer realistischen Bedrohung für Frauen dargestellt werden.

Schließlich wird der Blick auf die Funktion des Motivs für seine Rezipienten eröffnet. Serienmörderfilme bedienen ein Bedürfnis an der Darstellung der Welt ihrer Rezipienten, die durch Brüchigkeit und Infragestellung des schönen Scheins markiert wird. Uns geht es gut, aber *warte warte nur ein Weilchen ...* Damit steht dieses Thema in der Tra-

dition einer Ästhetik des Schreckens, die seit Jahrhunderten das Bedürfnis an Thrill, Schau(d)er und Grauen in Literatur, Bildender Kunst und Film bedient.

Auch wenn die Entgrenzungsfrage schon früh als ein Fokus des Serienmördermotivs erkennbar wurde, wurde ein induktiver Untersuchungsablauf gewählt. Die Inhalts- und Filmanalysen sollten keine Hypothesen verifizieren/falsifizieren, sondern ergaben die Basis für Fragestellungen, die in Kap. 6 abgehandelt werden.

Grundlage für die gesamte Untersuchung bleibt das Verständnis von Spielfilmanalyse als einem geeigneten Mittel zur Reflexion gesellschaftlicher Zu- und Umstände anhand eines Unterhaltungsmediums, das durch seine Produktions- und Rezeptionsseite vielfach mit seinem sozialen Hintergrund verknüpft ist. Das Unterhaltungsbedürfnis der Zuschauer entspricht ihrem gesellschaftlichen Umfeld, ihrer Lebenswelt, und vice versa korrespondiert ihr gesellschaftlicher Kontext mit ihren speziellen Unterhaltungsbedürfnissen. Dialektischer kann eine Relation kaum sein, wie sich in unserer auf Angebot und Nachfrage fokussierten „Markt-“, „Freizeit-“, „Erlebnis-“ und „Wohlstandsgesellschaft“ zeigt.

3. Umfang der Serienmörderfilmproduktion

3.1. Historische Entwicklung des Serienmördermotivs im Spielfilm

Aus der Vielzahl der seit 1920 produzierten Filme, die sich mit Serienmördern befassen, ragen mehrere wegen ihrer filmästhetischen Qualität bzw. wegen ihrer filmhistorischen Bedeutung heraus, ohne dass sie unbedingt im Zusammenhang mit dem Serienmördermotiv gesehen würden. Dies hängt vor allem mit dem späten Auftreten des Begriffs Serienmörder zusammen, unter dem nun verschiedene Mehrfachtäter³⁶ subsumiert werden. Fünf dieser Spielfilme sollen hier genannt werden, um die qualitative Bedeutung von Serienmörderfilmen zu belegen, bevor anschließend ihre quantitative Relevanz dargelegt wird. Die Auswahl der Beispiele orientiert sich dabei auch an deren Folgewirkungen auf andere (Serienmörder-) Filme und nicht nur an formalen oder innovativen Qualitäten, die teilweise, wie etwa im Fall von AUGEN DER ANGST (PEEPING TOM, GB 1959, Michael Powell), erst Jahre später gewürdigt wurden.

M-EINE STADT SUCHT EINEN MÖRDER (D 1931, Fritz Lang) ist ein frühes Beispiel eines Kriminalfilms, der einen Kindermörder in seiner Getriebenheit und krankhaften Fixierung auf kleine Mädchen zeigt. Der Täter verkörpert den harmlosen Kleinbürger und zugleich die aufziehende Gefahr des Irrationalen, dem Staat und Bevölkerung hilflos gegenüberstehen. Beispielhaft werden die sozialen und emotionalen Probleme der Angehörigen, vor allem aber der durch verstärkte Polizeiaktivitäten gestörten Unterwelt vorgeführt, was einen Wettlauf mit der Polizei nach dem Mörder auslöst, bis sich dieser schließlich vor einem Unterwelttribunal zu verantworten hat: „Ich kann doch nichts dafür!“. Neben der durch den immer wieder mordenden Täter ausgelösten Massenhysterie, die aus realen Fällen der 20er Jahre geläufig war (Peter Kürten in Düsseldorf, Fritz Haarmann in Hannover), zeigt Lang die am Ende der Weimarer Republik wach-



Abbildung 1: Schatten des Täters, aus M-EINE STADT SUCHT EINEN MÖRDER

sende staatliche Unfähigkeit, Probleme zu lösen sowie das Erstarken einer gesellschaftlichen Gegenbewegung, die die anstehenden Probleme selbst in die Hand nimmt: im Film die organisierte Unterwelt, in der Realität die den ungefestigten Weimarer Staat aushöhrenden politischen Massenbewegungen. Damit wurde dieser Film zur „Darstellung einer doppelt psychotischen Situation, des Massenmörders und der Massenhysterie.“ (Engell 1990, 278)

³⁶ Vgl. die definitorische Eingrenzung in Kapitel 2.1.

Gleichzeitig ist *M-EINE STADT SUCHT EINEN MÖRDER* ein frühes Meisterwerk der storyunterstützenden Tonregie, wodurch Musik und Stille nicht nur illustrieren, sondern erzählend verdichten. Damit war der Spannungsfilm endgültig in eine neue ästhetische Phase getreten, indem neben Narration, Schauspielkunst und Bildästhetik Schreie, Geräusche, Musik und auch Stille zur Intensivierung von Angst und Schrecken genutzt werden konnten.

1945 realisierte Robert Siodmak *DIE WENDELTREPP*E (*THE STAIRCASE*, USA), der aus mehreren Gründen zu den Vorbildern des Psychothrillers wurde. Die junge Frau Helen wird in einer bedrohlichen Situation gezeigt, die durch Versatzstücke des Horrorfilms (einsames, dunkles Haus, Gewitter, Dunkelheit) illustriert wird, gleichzeitig gibt es mehrere Verdächtige, keine ordnungsstiftende Instanz, etwa Polizei oder Privatdetektiv, das Opfer ist ganz auf sich gestellt und wird erst in der inzwischen zum Repertoire jeder Spannungsdramaturgie konventionalisierten last-minute-rescue aus der Bedrohung befreit. Helen ist ein frühes Beispiel des final girls, das in den siebziger und achtziger Jahren eine feste Größe im Horrorfilm und Thriller wurde.

1960 erregte ein, damals als Horrorfilm rezipierter, Serienmörderfilm die Gemüter, da er in bis dahin ungewohnter Weise die Person des Mörders in den Mittelpunkt der Handlung stellte. *PSYCHO* (USA) von Alfred Hitchcock wurde stilbildend und stand Pate bei der Formulierung eines neuen Genres, des Psychothrillers. Das Ziel ist, den Zuschauer mit jeder Faser zu fesseln, mit seinen Empfindungen zu spielen, ihn in die Gefühlswelten der Filmhandlung (Angst, Schrecken, Panik, Entspannung, Unheilsahnung, Aggression, Wut, Freude, Trauer ...) einzuspannen, sodass ein Entrinnen (durch Rezeptionsverweigerung, Langeweile ...) möglichst ausgeschlossen wird. *PSYCHO* kann dafür als ein frühes Paradebeispiel angesehen werden, auf jeden Fall wird er in dieser Richtung seit Jahrzehnten interpretiert und zitiert, obwohl schon frühere Filme mit den Mitteln des Spannungskinos spielten, wenngleich nicht derart folgenreich.

PSYCHO weist eine vielfältige Mischung von Elementen des Kriminal- und Horrorfilms auf, gleichzeitig variiert er die Schemata des klassischen Hollywoodfilms und bleibt dadurch bei aller Eingängigkeit spröde. Die Villa als Ort des Schreckens, die ausgestopften Tiere, die mumifizierte Mutter, der unheimliche Hausherr und die Zufluchtssituation von Marion Crane markieren einige Verweise auf das Horrorggenre. Auch die Musikuntermalung (Bernard Herrmann) verstärkt das Grauenhafte oder Bedrohliche der Szenerie und wurde vor allem mit dem Motiv der kurz gestrichenen Streichmusik zum Versatzstück ungezählter Spielfilme, der Zuschauer wurde in der Folge geradezu konditioniert, bei Verwendung dieser Streicher das Schlimmste zu erwarten. Ein weiterer Höhepunkt ist die fragmentierte, in eine Vielzahl von Einstellungen zerlegte - heute würde man von Videoclipästhetik sprechen - Duschszene, in der die Protagonistin Lila ermordet wird. Im Schnittpunkt aller divergierender Zeichensysteme und Bezüge steht Norman Bates, dessen Täterschaft mit meist filmischen Hinweisen auf eine mysteriöse Person in der Villa in Frage gestellt wird, der Film hat seine Perspektive von Marion auf ihn gewechselt. Ist er der Mörder oder deckt

er seine Mutter, immer mehr findet sich der Zuschauer in seine Nähe gezogen³⁷, die Aufklärung des Mordfalles ist zweitrangig. Mit Normans Persönlichkeitsspaltung bezieht sich *Psycho* unter anderem auch auf ein Motiv des Stummfilms der zwanziger Jahre, auch dort gab es faszinierende psychopathische Charaktere, verloren die Protagonisten ihre Identität, fanden nicht mehr zu sich selbst³⁸. Zu guter letzt wird auch noch ein abschließendes Ende verweigert und damit ein für die siebziger und achtziger Jahre bedeutsames Element vieler Horrorfilme vorweggenommen, das offene Ende: Einerseits die Möglichkeit auf eine Fortsetzung und andererseits ein Schauer des nicht auf der Leinwand endenden Grusels. *PSYCHO* ist ein Wechselspiel von drastischer Action (Duschszene, Horror in der Villa, ...) und der Verweigerung von plakativen Elementen (Blut, Schreie, Verfolgungen, Kämpfe, weitere Mordtaten, ...), ein „Bild-Essay über unterdrückte Sinnlichkeit“ (Seeßlen 1995, 147), Hitchcock spielt mit dem Zuschauer, vieles wird möglich, die Handlung ist wenig antizipierbar, da man aber schon in die Handlung und an die Seite des Protagonisten gezogen worden war, wirkt dies um so suggestiver. Die deutsche zeitgenössische Filmkritik warnte 1960 allerdings vor *PSYCHO* als blutrünstigem Film, geeignet nur für „abgehärtete Erwachsene“³⁹. Eine weitere Bedeutung bekam *PSYCHO* durch den Umstand, dass er den Horror, der in vielen Filmen gerade der fünfziger Jahre durch Monster, Außerirdische oder bedrohliche Feinde begründet wurde, nun im Herzen Amerikas verortete, in der scheinbar unschuldigen Idylle der Provinz und damit gezielt auf den authentischen Fall Ed Geins rekurrierte, der Ende der 50er Jahre die amerikanische Öffentlichkeit schockierte und nachhaltig faszinierte. Das Böse und Unfassbare kam nun nicht mehr von außen, sondern es war schon da und eröffnete neue Frontlinien bishin zum heutigen Spannungskino, wo buchstäblich jeder, vom Baby (*DIE WIEGE DES BÖSEN/IT'S ALIVE*, USA 1974, LARRY COHEN) bis zur Mutter (*SERIAL MOM*, USA 1994, John Waters), vom Nachbarn (*MARYS NACHBAR/THE NEIGHBOR*, Kanada 1993, Rodney Gibbons) bis zum Freund (*ICH LIEBE EINEN SERIENMÖRDER/FATAL CHARM*, USA 1989, Fritz Kiersch), vom Priester (*FREEWAY*, USA 1987, Francis Delia) bis zum Polizisten (*PSYCHO COP 2/PSYCHO COP RETURNS*, USA 1992, Rif Coogan) zur tödlichen Bedrohung werden kann, es letztlich keine Sicherheit mehr gibt.

1978 wurde mit *HALLOWEEN* (USA 1978, Regie John Carpenter) ein Horrorfilm produziert, der folgen- (*HALLOWEEN-H20*, USA 1998, Steve Miner, ist die sechste Fortsetzung) und einflussreich das Horrorgenre, speziell den Slasher, geprägt hat: „Psychosis, though, is everywhere, and if *Psycho* was the key reference point for its sixties development, the equivalent influence in the eighties is John Carpenters higley successful *Halloween* (1979)“ (Tudor 1989, 198). Spannung erwächst nicht aus der

³⁷ „Die letzte Einstellung des Films zeigt, wie Marions Wagen von der Polizei aus dem Sumpf gezogen wird. Wir hatten gehofft, der Wagen würde versinken, so wie wir gehofft hatten, Marion würde mit dem Geld davonkommen. Wir waren Marions Komplizen. Und Normans Komplizen.“ Raymond Durgnat, zitiert nach Seeßlen 1995, 148

³⁸ *DER STUDENT VON PRAG* (D 1913, Regie Stellan Rye), *DER ANDERE* (D 1913, Regie Max Mack) oder *DAS CABINETT DES DR. CALIGARI* (D 1920, Regie Robert Wiene)

³⁹ Unisono in diesem Sinne der katholische „filmdienst“ 43/1960 und der „Evangelische Filmbeobachter“ (Filmmr. 693).

Frage, was los ist oder wer es war, sondern wer ist der Nächste und wie wird er, besser noch sie, getötet.

Fundamentale Merkmale der Slasher sind:

- Jugendliche als wesentliches Personal (da Horrorfilme ein bei Jugendlichen und jungen Erwachsenen geschätztes Genre sind);
- die Figur des final girls, die am Ende das Morden beendet oder zumindest überlebt;
- das Versagen traditioneller Ordnungshüter wie Eltern, Lehrer oder Polizisten⁴⁰;
- die möglichst unscharf skizzierte Figur des Serienkillers (je mehr man über ihn weiß, umso unplausibler werden bestimmte Abläufe, daher belässt man es bei einer großen Unbestimmtheit);
- die meist jugendlichen und mit dem final girl befreundeten oder verwandten Opfer, weiblich und durch lockeren Lebenswandel (Sex⁴¹ and Drugs and Rock'n'Roll) prädestiniert⁴²;
- der völlig normale Handlungsort, z.B. die typischen Vorstadtsiedlungen sauberer Eigenheime des Mittelstands, das Feriencamp oder die Highschool;
- das offene Ende, das Fortsetzungen zulässt, zumindest aber den Schauer mit aus dem Kino hinausleitet (respektive nach Abschalten des Fernsehers noch keine Entspannung zulässt);
- die scheinbar unbesiegbare Killerfigur, mehr Monster als Mensch, die aber doch nie absolut übermächtig sein darf, um die Konstruktion des final girls nicht unmöglich zu machen;
- die Palette filmischer Mittel zur Spannungs- und Schockproduktion, namentlich synthetische, monotone und schrille Töne, die subjektive Kameraperspektive sowohl aus Täter- wie aus Opfersicht, möglichst vage Einstellungen auf den Täter als das Unfassbare (bewegte Kamera, Detailaufnahmen, schlechte Lichtverhältnisse), hohe Schnittfrequenzen in den Szenen der Angriffe oder Gefährdung;
- drastische Tricksequenzen (Blutspritzen, Köpfen, Leichenteile ...) in Splattermanier;
- die Inszenierung von Unentrinnbarkeit und permanent präsenter Gefährdung;
- eine reaktionären Ideologie, in der jede Grenzüberschreitung (Sex, gute Sitten, Drogen, ...) unweigerlich mit dem Tod bestraft wird.

Obwohl nun schon zwanzig Jahre alt, hat diese Form des Horrorfilms, der Slasher, immer noch viele und häufig stereotype Nachfolger⁴³ gefunden. In der Aneinander-

⁴⁰ „Policemen, fathers, and sheriffs appear only long enough to demonstrate risible incomprehension and incompetence.“ Clover 1989, 207

⁴¹ „Die unmittelbare Verbindung von Sexualität und Gewalt, gerade in ihrer sado-masochistischen Ambivalenz, in der der Betrachter also Opfer und Täter zugleich ist, gehört seit jeher zu den prägenden Topoi des Horrorfilms, auch wenn diese Thematik vor allem in den Klassikern des Genres häufig nur latent angelegt und in symbolischer Form dargestellt wird.“ Korte 1995, 48

⁴² „Wer Sexualverkehr hat, wer trinkt und raucht, wer nicht daran arbeitet, seine kaputte Familie zur reparieren, sondern sich von ihr entfernt, wer nicht für eine so oder so geartete Zukunft arbeitet, der fällt dem dämonischen Mörder zum Opfer.“ Seeßlen 1992, 29. Tudor (1989) bestreitet diesen häufig vertretenen Interpretationsansatz der Slasherfilme als Über-Ich im Horrorfilm (=Sittenwächter) und damit auch die vor allem von feministischer und psychoanalytischer Filmwissenschaft betriebene Theoriebildung mit den Perspektiven gender und (weiblicher) visueller Lust (vgl. Mulvey 1980 oder Clover 1989).

reihung von mehr oder weniger drastisch gezeigten Tötungen gleicht der Slasher wie das Splattermovie einer Nummernrevue, ähnlich dem Musical oder dem Pornofilm. Die Narration wird zweitrangig und nur noch als Verbindung der eigentlichen Höhepunkte (hier Morde, dort Gesangs-/ Tanznummern oder sexuelle Akte) benötigt.



Abbildung 2: Filmplakat zu PROM NIGHT

HALLOWEEN stand in der Tradition des 1974 erschienenen Splattermovies⁴⁴ BLUTGERICHT IN TEXAS (TEXAS CHAINSAW MASSACRE, USA, Tobe Hooper), der die grundlegenden Elemente (der maskierte Mörder (=Leatherface), die unмотivierte Gewalt, die drastische Gewaltdarstellung (Kettensäge, final girl) der Slasher skizzierte und in den USA zum Horrorkultfilm wurde, während er in Deutschland wegen seiner Gewaltdarstellungen nach einigen Jahren wieder verboten wurde⁴⁵. Parallel zu dieser speziellen Tradition im Horrorfilm bringen die amerikanischen Filme der 70er Jahre vielfältige Irritationen zum Ausdruck.

„Wenn wir die siebziger Jahre nach dem beurteilen, was wir auf Zelluloid hinterlassen, dann können wir nicht sehr glücklich gewesen sein“ (Monaco 1985, 33).

Vietnam, Watergate, CIA-Affären

und weitere politische Skandale produzierten Unsicherheiten und Irrationalismen, wie sie z.B. im Katastrophenfilm vielfältig dargestellt wurden. Das Kino illuminierte in der

⁴³ Z.B. FREITAG DER 13. (FRIDAY, THE 13TH, USA 1979ff, u.a. Sean S. Cunningham), PROM NIGHT-DIE NACHT DES SCHLÄCHTERS (PROM NIGHT, USA 1979, Paul Lynch), TERROR ON TOUR (TERROR ON TOUR, USA 1980, Don Edmonds), SCREAM (SCREAM, USA 1997, Wes Craven). Erstaunlich ist in diesem Zusammenhang, dass SCREAM 1996 und sein Sequel SCREAM 2 (SCREAM 2, USA 1997, Wes Craven) zu überaus erfolgreichen Horrorproduktionen wurden, SCREAM wurde mit über 200 Mill. Dollar bis Ende 1998 der umsatz erfolgreichste Horrorfilm aller Zeiten. Damit hat der Slasher ein überaus erfolgreiches Revival erlebt, seine stereotypen Produktionsmerkmale sind 20 Jahre nach HALLOWEEN wohl noch nicht überholt.

⁴⁴ Als erster Splatterfilm wird BLOOD FEAST von Herschell G. Lewis, USA 1963 gezählt. Er ist die no-future Variante des Horrorfilms mit exzessiver Gewaltdarstellung und Reihung von schonungslos gezeigten und sehr brutalen Gewaltakten, vergleichbar dem Pornofilm, wo ebenfalls eine nebensächliche Handlung als Aufhänger für detaillierte Akte herhalten muss.

⁴⁵ Im Dezember 1998 wurde das Verbot aufgehoben, der Film kann inzwischen wieder über Videotheken ausgeliehen werden.

Folge weniger Wünsche denn Ängste. Gewalt und Einzelgängertum, speziell im Rahmen von Selbstjustiz (EIN MANN SIEHT ROT/ DEATH WISH, USA 1974, Michael Winner) oder Entwurzelten (TAXI DRIVER, USA 1976, Martin Scorsese) wurde jenseits von herrschender Moral und Vernunft zelebriert. Im Unterschied zu europäischen Filmen, in denen die Protagonisten ihre Depressionen eher nach innen ausleben, transferiert der amerikanische Held seine Verzweiflung nach außen, er tötet nicht sich selbst sondern die anderen.⁴⁶ Genau in die Zeit der 70er Jahre fällt im Spielfilm auch die auffallend zunehmende Verbreitung des einzelgängerischen Polizisten, der sein Revier, die Großstadt, in Form eines urbanen Westerns durchstreift, sich durch keine Regeln gebunden fühlt und viele Charakteristika des traditionellen Westerners hat: Faustrecht, Selbstjustiz, Einsamkeit, zynische Grundhaltung.

Der Einfluss von HALLOWEEN bzw. die in ihm und ähnlichen Filmen entwickelten filmischen Mittel gingen allerdings noch weiter, indem sich nun in allen Kriminalfilmen, Psychothrillern und Horrorfilmen Zitate und ähnliche Formen der Spannungserzeugung wiederfinden, somit grundlegende Zeichen- bzw. Symbolsysteme entwickelt worden waren.

DAS SCHWEIGEN DER LÄMMER (THE SILENCE OF THE LAMBS, USA 1990, Jonathan Demme) eroberte zu Beginn der 90er Jahre das Kino als gewinnträchtige Präsentationsform aufwendiger Produktionen für Serienmörderfilme, die in den 80er Jahren vornehmlich in der Video- oder Fernsehauswertung erfolgreich waren, sieht man von den Teenie-Horrorfilmen, maßgeblich in den USA, ab. Der Einsatz hochkarätiger Schauspieler (Jodie Foster, Anthony Hopkins) und das spektakuläre Arrangement unzähliger Versatzstücke des Serienmördermotivs ermöglichten einen Thriller, der in für das Mainstreamkino ungewohnter Art visuelle Schocks und Grausamkeiten präsentierte, gleichzeitig aber in der FBI-Agentin Starling eine verlässliche Identifikationsfigur zur Begleitung anbot. Neuartig, sieht man von dem direkten Vorläufer BLUTMOND/ Roter Drache (MANHUNTER, USA 1986, Michael Mann) ab, war in DAS SCHWEIGEN DER LÄMMER die ausgedehnte Präsenz zweier Serienmörder, wodurch der eine, der inhaftierte Dr. Hannibal Lector⁴⁷, der sich als hilfreich für die Suche nach dem Frauen häutenden Mörder erweist (in Anlehnung an den realen Serienmörder Ted Bundy, der dem FBI bei der Erarbeitung von Täterprofilen half), schon wieder zur positiven Figur wird, allmächtig und nahezu gottgleich in seiner ihm zugeschriebenen Souveränität und psychischen wie intellektuellen Überlegenheit und letztlich in Freiheit, da er seine Hilfeleistung zu einem - völlig unglaublichen - Ausbruch nutzen kann. Der Film hat einige dieser Brüche, resultierend aus der Anlage verschiedener Lesarten⁴⁸ und ist insofern ein typisches Beispiel des (postmodernen) Kinos der neunziger Jahre. Sein Erfolg, er erzielte hohe Zuschauerzahlen (in Deutschland allein über 3 Millionen Kinobesucher) und 5 Oscars, war auch für andere Hollywoodstudios das Signal,

⁴⁶ „Ein Mann, der seine Zeit zu sterben gekommen fühlt, wird hierzulande eher hinausgehen und andere Leute töten als sich selbst.“ Interview mit Paul Schrader in filmkritik 1976, 481

⁴⁷ Er verspeist seine Opfer in einer atavistischen Geste des Einverleibens, während der Transsexuelle „Buffalo Bill“ aus Mädchenhaut ein Kleid näht, wodurch er in ihre Rolle schlüpfen will.

⁴⁸ Vgl. z.B. Faulstich 1995

vermehrt in Großproduktionen über Serienmörder (z.B. BASIC INSTINCT, USA 1991, Paul Verhoeven; TÖDLICHE NÄHE/STRIKING DISTANCE, USA 1993, Rowdy Harrington; COPYKILL; SIEBEN) zu investieren. Parallel dazu wurden weiterhin die Slasher und Billigthriller für Videotheken und Fernsehauswertung gedreht.

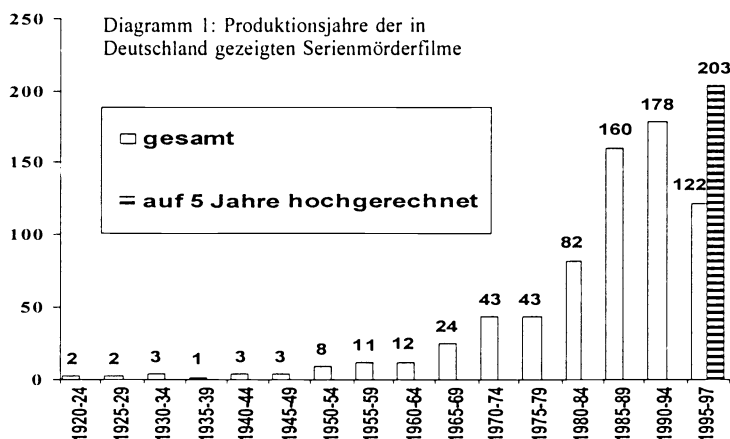
3.2. Quantitative Entwicklung des Serienmördermotivs in Spielfilmproduktionen

Insgesamt konnten für den Zeitraum zwischen 1920 und 1998 697 Spielfilme⁴⁹ nachgewiesen werden, die in Deutschland⁵⁰ gezeigt wurden, in denen Serienmörder zentral oder am Rande thematisiert wurden und die den einleitenden Kriterien dieser Arbeit für Serienmörderfilme genügen. Die Zahl der weltweit produzierten Filme zu dieser Thematik liegt noch höher, wobei die meisten davon in den USA produziert wurden, aber aus wirtschaftlichen oder zensorischen Gründen nicht den Weg auf den deutschen Filmmarkt gefunden haben. Einige wenige, z.B. BLUTGERICHT IN TEXAS, wurden in Deutschland erst indiziert, nachdem sie schon im Vertrieb waren. Alle verbotenen und nichtsynchronisierten Spielfilme wurden hier nicht berücksichtigt und dennoch bleibt eine überraschend große Zahl. Zunächst verdeutlicht Diagramm 1 die Anzahl der Spielfilmproduktionen, die sich mit dem Motiv des Serienmörders befassen. Offensichtlich wird dabei die kontinuierliche Steigerung und das enorme Anwachsen der Produktionen⁵¹ seit den fünfziger Jahren.

⁴⁹ Als Grundlage diente die Auswertung der Zeitschriften „filmdienst“ und „epd Film“ sowie einschlägiger Nachschlagewerke: Lexikon des internationalen Films, 1996; Trebbin (1990ff) Die Angst sitzt neben dir; Hahn/Jansen (1989); Lexikon des Horrorfilms und Henzelmeier/Schulz (1990); Lexikon Filme im Fernsehen.

⁵⁰ Von 1945 bis 1990 ist Westdeutschland gemeint, ab dann wird die Bundesrepublik als Rezeptionsort gemeint.

⁵¹ Die Rhythmisierung der Zeitspanne von 1920 bis 1997 in 5-Jahres-Schritten bietet den Vorteil, graphisch und tabellarisch darstellbar zu sein, gleichzeitig noch Übersicht zu bieten und dabei nicht zu eng- bzw. grobmaschig differenziertere Entwicklungen zu verdecken bzw. überzubewerten. Teilweise werden in dieser Untersuchung andere Zeitintervalle gewählt, was wesentlich einer verbesserten Übersichtlichkeit oder Zusammenfassung geschuldet ist. Der Gefahr, durch das schematisch angelegte 5-Jahresmuster historische oder spezifisch die Filmproduktion betreffende Faktoren zu übersehen /-gehen, wurde bei der quantitativen Analyse dadurch begegnet, dass zur Kontrolle auch eine jährliche Auswertung vorgenommen wurde, die aber wegen der im wesentlichen deckungsgleichen Ergebnisse hier nicht dargestellt wird. Die gewählten Fünf-Jahres-Intervalle korrelieren zudem auch mit dem in der Filmgeschichte wie allen anderen historischen Disziplinen gängigen dekadischen Denken. Ebenso lässt sich der zentrale historische Einschnitt dieses Jahrhunderts mit dem Ende des Zweiten Weltkrieges und der deutsche bundesrepublikanische Neubeginn in diesen Perioden fassen.



Wurden in den zugrunde gelegten 5-Jahres-Perioden bis Ende der 40er Jahre jeweils zwischen 2 und 4 Serienmörderfilme produziert, so wurden es zwischen 1950 und 1964 8-12 Filme. Bis zum Ende der sechziger Jahre und nochmals bis 1974 verdoppeln sich die Produktionszahlen zu diesem Motiv und stagnieren dann auf diesem Niveau bis zum Ende der siebziger Jahre. Danach gibt es wiederum zweimal Steigerungsraten um 100%, einmal bis 1984, dann nochmals bis 1989. Seitdem liegen die Produktionszahlen annähernd unverändert bei über 170 Serienmörderfilmen in fünf Jahren, was durchschnittlich eine Jahresproduktion von 34 Spielfilmen ergibt. Bis auf die Stagnation in den siebziger Jahren ist dementsprechend bis zu den neunziger Jahren ein kontinuierliches Wachstum festzustellen⁵², bis zum heute erreichten und derzeit stabilen Niveau. Der letzte Balken in Diagramm 1 illustriert eine Hochrechnung des Zeitraums von 1995 bis 1997 auf eine komplette 5 Jahresperiode (Dreijahreswert x 5 : 3), um zu belegen, dass es am Ende der neunziger Jahre noch keine Trendwende im Bereich der Produktion von Spielfilmen mit dem Motiv des Serienmörders gibt.

Um 1950, 1965 und 1980 scheinen Filmproduzenten jeweils eine steigende Nachfrage nach Serienmörderfilmen ausgemacht zu haben, um diese dann zu bedienen.

	1920-49	1950-64	1965-79	1980-94	1995-97	1920-97
Gesamt	14	31	110	420	122	697
pro Jahr	0,5	2,1	7,3	28	40,7	8,9

Tabelle 1: Produktionszahlen von Serienmörderfilmen

⁵² Tudor (1989) konstatiert in seiner Untersuchung über den Horrorfilm für die 60er Jahre ein starkes Ansteigen der Figur des Psychopathen, der als Pendant zum Serienmörder gesehen werden kann.

Ausgehend von Diagramm 1 weist die Tabelle 1 zusammengefasst für Zeiträume mit ähnlich hohem Produktionsniveau bzw. mit stetigen Steigerungen die gesamte und die durchschnittliche Jahresproduktion an Serienmörderfilmen aus. Wie schon in Diagramm 1 augenfällig vorgeführt, wird das Thema bis zum Ende des Zweiten Weltkrieges nur vereinzelt aufgegriffen, danach wird es ab 1950 kontinuierlich verfilmt, wobei durchschnittlich zwei Spielfilme pro Jahr entstanden. Ab Mitte der sechziger Jahre, in einer Phase kontinuierlicher Produktionszunahme, wird die Zahl der jährlich produzierten Serienmörderfilme mehr als verdreifacht, bis Mitte der neunziger Jahre der vorläufige Höhepunkt erreicht wird: 1993 sind es 40 Produktionen, 1995 sogar 48.

Herausragende und erfolgreiche Serienmörderfilme wie *PSYCHO* (1960) oder *DAS SCHWEIGEN DER LÄMMER* (1990) sind als anregende Vorbilder für massenhafte Nachahmung nicht auszumachen. Bis zur Mitte der sechziger Jahre blieb die Produktionsrate konstant und *DAS SCHWEIGEN DER LÄMMER* (1990) lässt sich eher als aufwendige Verwertung eines schon anhaltenden Trends auffassen, und nicht, wie in vielen Feuilletons und Filmkritiken, als Auslöser. Lediglich *HALLOWEEN* (1978) hat am Ende der siebziger Jahre als gewinnversprechende Anregung im Slashergenre gedient, wobei die Motive dieses Genres nicht nur auf das Motiv des Serienmörders begrenzt blieben. Gesamt betrachtet sind Produktionsanstiege im Bereich des Serienmörderfilms weniger den erfolgreichen Highlights zu verdanken, gleichwohl haben sie, wie schon erwähnt, nachfolgende Produzenten, Drehbuchautoren, Regisseure und Darsteller angeregt.

Eng verbunden mit dem anhaltenden Boom der Serienmörderfilme ist der Umstand, dass dieses Motiv immer wieder mit hochkarätigen Besetzungen (*DAS SCHWEIGEN DER LÄMMER*; *SIEBEN*; *SEA OF LOVE*, USA 1989, Harold Becker mit Ellen Barkin und Al Pacino; *AUF DIE HARTE TOUR/THE HARD WAY*, USA 1990, John Badham mit Michael J. Fox und James Woods; *BASIC INSTINCT*, USA 1991, Paul Verhoeven mit Michael Douglas und Sharon Stone) und von ambitionierten Regisseuren (Woody Allen, Sidney Lumet, Claude Chabrol oder Bertrand Tavernier) verfilmt wurde. Das Serienmördermotiv ist also nicht nur sehr häufig bearbeitet worden, sondern bot immer wieder auch Stoff für aufwendige Großproduktionen.

Da sich die hier vorliegende Untersuchung auf (West-) Deutschland als Rezeptionsort bezieht, soll der Blick von den Produktionszeiten auch auf die Uraufführungszeiten in Deutschland gerichtet werden.

Da es nur sieben Uraufführungen von Serienmörderfilmen in Deutschland vor 1950 gab, setzt diese Darstellung erst 1950 ein. In Deutschland kamen vor 1950 nur *DER JANUSKOPF* (D 1920, Friedrich Wilhelm Murnau), *DAS WACHSFIGURENKABINETT* (D 1924, Paul Leni / Henrik Galeen), *DIE BÜCHSE DER PANDORA* (D 1928, Georg Wilhelm Pabst), *M - EINE STADT SUCHT EINEN MÖRDER* (D 1931, Fritz Lang), *FALLEN (PIEGES)*, F 1939, Robert Siodmak, deut. Erstaufführung 1945) sowie 1948 *SCOTLAND YARD GREIFT EIN/THE LODGER* (GB 1944, John Brahm) und *DIE WENDELSTREPPEN (THE SPIRAL STAIRCHASE)*, USA 1945, Robert Siodmak) in die Kinos. Die Kinokarriere von Serienmördern endete in Deutschland mit der Machtübergabe an die Nationalsozialisten.

Ab 1950 gestaltete sich die Präsentation von Serienmörderfilmen in Deutschland wie folgt:

Jahr	in D. erstaufgeführte Spielfilme ⁵³	in D. erstaufgeführte Serienmörderfilme	%
1950-54	3257	8	0,24
1955-59	5255	9	0,17
1960-64	4443	12	0,27
1965-69	3687	18	0,49
1970-74	2602	26	0,99
1975-79	3046	22	0,72
1980-84	2602	55	2,11
1985-89	3741	147	3,93
1990-94	4900	214	4,37
1995-98	4200	175	4,16

Tabelle 2: Anteil der Serienmörderfilme an den in Deutschland erstaufgeführten Spielfilmen

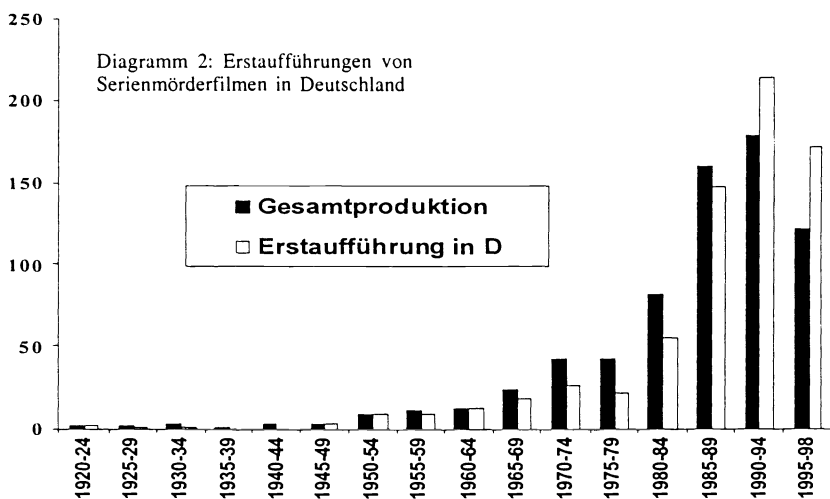
Die Ergebnisse zeigen einen nach den vorherigen Daten nicht mehr überraschenden steigenden Marktanteil des Themas Serienmörder, wobei erst die Relation zwischen der Gesamtzahl der uraufgeführten Spielfilme und den darin enthaltenen Serienmörderfilmen weiterreichende Aussagekraft enthält.

Der gewachsene und inzwischen vierprozentige Marktanteil belegt die Bedeutung, Akzeptanz und Rentabilitätswahrscheinlichkeit von Serienmörderproduktionen. Das Thema ist im Spielfilmbereich fest verankert und kontinuierlich ausgebaut worden. Dies ist erstaunlich, da normalerweise konkrete Themen oder Subgenres stärkeren Angebots- und Nachfrageschwankungen unterliegen, die bei diesem Motiv aber zumindest bis heute nicht in bemerkenswertem Umfang zu beobachten sind.⁵⁴

Gleichwohl fällt auf, dass es zwischen den Produktionszeiten von Serienmörderfilmen und ihrer Erstaufführung in Deutschland eine zeitliche Verschiebung gibt. So wurden etwa 1980 weltweit 20 Serienmörderfilme produziert, die dann später auch auf den deutschen Markt gelangten, aber im selben Jahr wurden in Deutschland nur 9 Spielfilme mit diesem Motiv erstmals gezeigt. 1990 wurden in Deutschland 49 Serienmörderfilme erstaufgeführt, aber es wurden nur 31 produziert.

⁵³ Bezugspunkt stellt bis 1980 die Nennung im „filmdienst“ dar, ab dann bezieht sich diese Auswertung auf die Fischer Film Almanache, die auch Fernseherstaufführungen mitzählen.

⁵⁴ Vgl. z.B. dazu die Untersuchung von Dorn (1994) zum Vampyrfilm.



Das Motiv Serienmörder ist in Deutschland demgemäß später rezipiert worden, als es weltweit, vor allem in den USA, in Spielfilmform umgesetzt wurde. Der Vergleich von den Entstehungszeiten der auf den deutschen Filmmarkt gelangten Serienmörderfilme mit dem Zeitpunkt ihrer Erstaufführung in Deutschland belegt eine zeitliche Verzögerung des Interesses am Thema. Wurden seit den sechziger Jahren mehr Filme gedreht als in Deutschland gezeigt wurden, kippte dieses Verhältnis in den späten 80er Jahren um, es kamen nun in Deutschland mehr Serienmörderfilme zur Aufführung als weltweit aktuell produziert wurden. Die Erstaussstrahlung vieler älterer Filme ist wohl mit bedingt durch den großen Bedarf an Sendematerial der stark vermehrten Fernsehanbieter und, schon in den frühen 80er Jahren einsetzend, durch die Konjunktur der Videotheken, die ebenfalls bis dahin z.B. im Fernsehen nicht präsentierbare Spielfilme anboten.

Im Zusammenhang mit den deutschen Erstaufführungen soll an dieser Stelle ergänzend noch ein Blick auf die Medienform (hier Erstaussstrahlungsmedien⁵⁵ genannt) gerichtet werden, durch die die Serienmörderfilme ihr Publikum finden können.

⁵⁵ Die Terminologie Erstaussstrahlungsmedium greift bei Kino und Fernsehen besser als bei Video, da natürlich für die Rezeption ein (Fernseh-) Bildschirm notwendig ist. Gleichwohl kann wohl zu Recht von einem eigenständigen Distributionsmedium gesprochen werden, handelt es sich doch um ein spezielles Vertriebssystem, eine eigene Speichertechnologie und eine eigene Distributionsökonomie, die bis in die Filmproduktionsbereiche wirksam ist. Zudem ist der Videomarkt fester Bestandteil bei der Auswertungsstrategie auch der Kinofilmproduzenten geworden, die nach der Erstausswertung im Kino die Vertriebsrechte an Videofirmen und anschließend an TV-Sender vergeben.

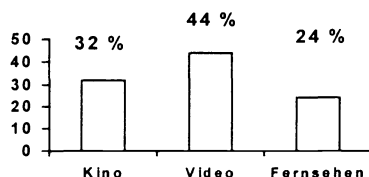


Diagramm 3: Erstausstrahlungsmedien von Serienmörderfilmen in Deutschland

Videotheken sind mit 44% insgesamt der wesentlichste Verbreitungsort für Serienmörderfilme, das Fernsehen mit 24%, noch, das unbedeutendste. Differenziert man auch hier historisch, so ergeben sich interessante Details:

	1920-49	1950-64	1965-79	1980-94	1995-98
Kino	7 100 %	29 100%	59 89%	100 24%	25 15%
Video			1 1%	262 63%	45 26%
Fernsehen			6 9%	54 13%	101 59%

Tabelle 3: Erstaußführungsmedien von Serienmörderfilmen in Deutschland in absoluten Zahlen und als prozentualer Wert

Naturgemäß war das Kino der erste Ort der Serienmörderfilmverbreitung, ab Mitte der siebziger Jahre gewann das deutsche Fernsehen eine geringe Bedeutung.

Videotheken vertrieben diese Filme ab Mitte der achtziger Jahre inflationär, so wurden allein 1988 durch Videotheken 38 Spielfilme mit dem Motiv des Serienmörders als deutsche Erstaußführungen verbreitet. Die Bedeutung der neuen Medientechnik Video mit ihrem eigenen Distributionszweig Videotheken hat maßgeblich bei der Verbreitung von tabuisierten Inhalten, speziell Sexualität und Gewalt im Film, geholfen, wobei auch umgekehrt gilt: „... ohne Pornos und Gewalt hätte der Videorecorder niemals den Sättigungsgrad erreicht, den er heute zu verzeichnen hat“ (Seeßlen 1994, 91).

Die Videoästhetik vermittelt eine zusätzliche Intensivierung. Dies wird in HENRY - PORTRAIT OF A SERIAL KILLER vorgeführt, der in seiner gesamten Ästhetik dem selbstge-drehten Snuff-Video entspricht, an dem sich Henry und Otis ergötzen. Eine spezifische Nähe von Rezeption und Gewaltproduktion wird nahe gelegt und wirkt bedrückend.

Mitte der neunziger Jahre nun gewinnt das Fernsehen an Bedeutung und überflügelt 1995 die Videotheken erstmals als Spitzenreiter der Serienmörderfilmverbreitung. In den letzten Jahren werden Serienmörderfilme vornehmlich im Fernsehen gezeigt, im

Kino laufen vergleichsweise nur noch wenige Serienmörderfilme. Zum Kino- und Videofilm als Träger bleibt noch anzumerken, dass deren Rezeption intensiver und gezielter ausfällt, als es im Fernsehen geschieht. Kino und Videothek werden mit konkreten Erwartungen angesteuert, das Fernsehprogramm in Zeiten der Fernbedienung zufälliger und weniger kontinuierlich wahrgenommen.

Ein weiterer Distributions- und Produktionsaspekt ergibt sich aus der Entwicklung von Fernsehspielfilmproduktionen zum Thema Serienmörder. Insgesamt sind von den 697 hier erfassten Serienmörderfilmen 107 (19%) für bzw. von Fernsehsendern produziert worden. Diese Entwicklung setzte erst in den 80er Jahren ein:

Von 573 ausgewerteten Serienmörderfilmen	1980-84	1985-89	1990-94	1995-97
TV-Produktionen	4	13	38	52
Produktionen gesamt	61	131	172	121
TV-Produktionen in %	6,5%	9,9 %	22,1 %	43 %

Tabelle 4: TV-Produktionen zum Thema Serienmörder

Die Wachstumsrate der TV-Produktionen ist offensichtlich und belegt wie schon der gestiegene Anteil an den Erstaufführungen in diesem Massenmedium ein breites Interesse an dieser Thematik. Die Fernsehproduzenten verfolgen in ihrer Produktionsplanung generell gesellschaftlich aktuelle Themen, was sich an anderen Themenbereichen belegen lässt, z.B. Aids oder sexueller Mißbrauch. Gerade auch der deutsche Markt hat in den letzten Jahren viele TV-Filme über Serienmörder hervorgebracht, allein 30 dieser seit 1995 in Deutschland produzierten Spielfilme sind von deutschen Fernsehsendern, maßgeblich RTL und SAT 1, in Auftrag gegeben worden. Das Thema Serienmörder entspricht folglich den Anforderungen, die von Spielfilmredaktionen der Fernsehsender an ein Thema gestellt werden, damit es als Stoff einer Fernsehfilmproduktion realisiert wird: Aktualität, breites öffentliches Interesse, großer Schauwert, Spannung, sex&crime, Spektakuläres. Dabei sind die Episoden aus Fernsehserien noch nicht einmal berücksichtigt.

3.2.1. Serienmörderfilme und Produktionsländer

Noch zwei weitere Aspekte des Serienmördermotivs in Spielfilmproduktionen sollen hier quantitativ ausgebreitet werden, weil sich aus ihnen im weiteren Verlauf der Untersuchung Zusammenhänge und Hintergründe erschließen lassen.

Differenziert man die in Diagramm 1 in toto dargestellte Serienmörderfilmproduktion nach Produktionsländern, zeigt sich diese Verteilung:

Von 697	1920-49	1950-64	1965-79	1980-94	1995-97
Gesamt 100%	14	31	110	420	122
USA 462 = 66%	6 43%	10 32%	48 44%	327 78%	71 58%
D 82 = 12%	4 28%	9 29%	15 14%	15 3%	39 32%
F 31 = 4%	1 7%	3 10%	11 10%	16 4%	0
GB 50 = 7%	3 21%	8 26%	18 16%	16 4%	5 4%
I 41 = 6%	0	0	22 20%	17 4%	2 2%
Andere 82 = 12%	0	3 10%	19 17%	48 11%	12 10%

Tabelle 5: Serienmörderfilme und Produktionsländer⁵⁶

Bis zur Mitte der siebziger Jahre wurde die Mehrzahl der Serienmörderfilme in Europa gedreht, bis zum Zweiten Weltkrieg war es fast ausschließlich ein europäisches Thema, nur in der Zeit des Zweiten Weltkrieges ruhten die europäischen Produktionen über das Serienmördermotiv. Deutsche Produktionen spielten in den 20er Jahren eine große Rolle, nochmals in den 60er Jahren durch einige Filme im Umfeld der Edgar-Wallace-Reihe⁵⁷ und schließlich in den 90er Jahren, was vor allem durch TV-Produktionen erklärbar wird: 30 von 39 deutschen Produktionen seit 1995 sind für Fernsehsender produziert worden.

Italienische Produktionen über Serienmörder bekamen in den 70er Jahren eine auffällige Häufung. Wie bei anderen Genres (Italo-Western, Science-Fiction) orientierten sich italienische Produzenten am Erfolg von britischen und amerikanischen Horrorfilmen und schufen, oft in europäischen Koproduktionen, billige, blutrünstige und durch viel nackte weibliche Haut gekennzeichnete Versionen vom umherstreifenden Killer, z.B. DIE NACHT DER ROLLENDEN KÖPFE (PASSI DI DANZA SU UNA LAMA DI RASOIO, I/SPA 1972, Maurizio Pradeaux), SCHÖN, NACKT UND LIEBESTOLL (RIVELAZIONE DI UN MANIACO AL CAPO DELL SQUADRA MOBILE, I 1972, Roberto Montero), DER TRIEBMÖRDER (LA BESTIA UCCIDE A SANGUE FREDDO, I 1971, Fernando di Leo) oder DER SCHLITZER (LA CASA SPERDUTA NEL PARCO, I 1979, Ruggero Deodato).

Englische oder französische Produktionen konnten ebenfalls nur phasenweise größere Bedeutung erlangen, englische vornehmlich zwischen 1955 und 1975.

Insgesamt wird als Strukturmerkmal des weltweiten Filmmarktes auch im Bereich von Serienmörderfilmen deutlich, dass vor allem die amerikanische Filmindustrie Kapital, Kapazitäten, Produktionstechnologie und kreatives Potential aufbieten kann, um

⁵⁶ Über 100prozentige Verteilung ergibt sich aus Koproduktionen.

⁵⁷ DER HENKER VON LONDON, D 1963, Edwin Zbonek; ZIMMER 13, D 1963, Harald Reinl; DAS UNGEHEUER VON LONDON, D 1964, Edwin Zbonek und DAS GEHEIMNIS DER SCHWARZEN HANDSCHUHE, D/I 1969, Dario Argento

nicht nur den eigenen Filmmarkt mit akzeptierten und somit erfolgreichen Unterhaltungsangeboten zu versorgen, sondern dass ihre Produktqualitäten und Distributionsmöglichkeiten einen globalen Markt erschließen bzw. formen können. Letztlich ist das extreme Ansteigen an Serienmörderfilmen in den 80er und 90er Jahren zu mehr als zwei Dritteln durch amerikanische Filme verursacht. Und selbst in den 60er Jahren, als die Zahl der Hollywoodproduktionen rückläufig war, stieg die Zahl der amerikanischen Serienmörderfilme. Es sind wesentlich also amerikanische Filme, die spielen demgemäß im nordamerikanischen Ambiente und werden durch entsprechende Protagonisten verkörpert.

Bedingt durch die gestiegene deutsche Fernsehproduktion von Serienmörderfilmen ist der amerikanische Marktanteil dieser Filme in Deutschland seit 1995 erstmals rückläufig. Gründe für diesen Anstieg an deutschen TV-Produktionen mit dem Serienmördermotiv sind offensichtlich im wachsenden Programmbedarf an spektakulären (sex&crime) und erfolgreichen Themen und Motiven zu suchen. So erscheint es dieser Seite derzeit wohl sinnvoller, die Filme selbst zu produzieren, als sie in den USA einzukaufen.

3.2.2. Genrezugehörigkeit

Problematisch gestaltet sich die Differenzierung der Serienmörderfilme nach ihrer Genrezugehörigkeit. Sind die Kategorien Krimi, Thriller, Horror oder Komödie zwar im alltäglichen Gebrauch relativ unproblematisch und hilfreich bei einer schnellen Orientierung hinsichtlich des Filmangebots und der damit verbundenen Erwartungen, so wirft ihr wissenschaftlicher Gebrauch doch einige Probleme auf. Es gibt keine allgemein gültige und wissenschaftlich exakte, d. h. auch widerspruchsfreie Einteilung und Definition der einzelnen Genres.

„Genres werden nicht mehr als Seinskategorien betrachtet, die einem Werk quasi an sich zukommen, sondern als regulative Prinzipien. Genres sind Interpretanten, die das Werk in einen Verweisungszusammenhang einordnen.“ (Faulstich 1995, 79) oder anders ausgedrückt: „Approached in this way, genres are not to be seen as forms of intertextual codifications, but as systems of orientations and conventions that circulate between industry, text and subject.“ (Neale 1987, 19).

Die Kraft der Genreprodukte besteht in der Verwandlung einer Problemsituation in klare und überschaubare, d.h. orientierende Zusammenhänge einer Krimihandlung, eines Horrorszenarios oder einer Beziehungsgeschichte, in denen sich der Rezipient mit seinen konkret zwar anderen, wesensmäßig aber ähnlichen Problemen (Geschlechterfrage, Gewalt, Subjekt, ...) wiederfindet und somit sinnhafte und verlässliche Orientierungsmuster für seine jeweiligen gesellschaftliche und private Situationen vermittelt bekommt. In einem nutzerbezogenen Sinne formuliert Tudor (1989, 5f): „A genre is flexible, open to variable understanding by different users at different times and in different contexts.“

Genre bewältigen modellhaft grundlegende soziale oder individuelle Konflikte wie Liebe⁵⁸, Partnerschaft, Krieg, Bedrohung oder Gewalt. Sie fungieren demgemäß als Interpretations- und Legitimationshilfe für die soziale Umwelt (vgl. Dorn 1994, 53), dies umso mehr, als es zugleich in einem unterhaltenden Rahmen geschieht.

Genrefilme sind gekennzeichnet durch die Wiederholung von Handlungsmotiven, die wiederkehrende Verwendung visueller, akustischer und narrativer Topoi und kalkulierte (= kalkulierbare) Rezeptionsweisen. Neben dem genrespezifischen Modus der Reproduktion spezifischer Genremerkmale eröffnet jeder Genrefilm, umso mehr, wenn er ambitioniert ist, die Möglichkeit der Erweiterung oder Grenzüberschreitung, d.h. er kann den Kanon des jeweiligen Genres erweitern oder modifizieren.

Die Kriterien für die Genreeinteilungen können sich auf spezifische Inhalte (Kriminalfilm, Western), Figurenkonstellationen (Melodrama), Bildästhetik (film noir), auf das eigene Verhältnis zum Inhalt (Parodie) oder zum Zuschauer (Komödie, Thriller) beziehen.

Eingedenk der Probleme, die mit einer Orientierung an Genrevorstellungen verbunden sind, soll nicht auf sie verzichtet werden, zeigt sich doch hier, welchem der populären Spielfilmkategorien die Serienmörderspielfilme zugerechnet wurden, in welchem genrespezifischen Spannungsfeld sie damit gesehen wurden und welche Rezeptionserwartungen in ihnen verortet wurden. Aus der Problematik des historisch variablen Genreverständnisses heraus wurden die einzelnen Serienmörderfilme den Genres zugerechnet, die im Lexikon des Internationalen Films bzw. der Zeitschrift „filmdienst“ vorgenommen wurden. Diese Orientierung an einem aus einem Periodikum hervorgegangenen Filmlexikon, das kontinuierlich über Jahre die Erstaufführungen der entsprechenden Spielfilme mit Rezensionen und Genreklassifikationen begleitet hat, bietet die Gewähr, auch die zeitadäquate Einschätzung mit ihrem Bezug zu jeweils herrschenden Genrevorstellungen zu berücksichtigen. Eine Einteilung, die vom heutigen Stand aus die Serienmörderfilme den verschiedenen Genres zuschreiben würde, hätte häufig andere Ergebnisse, und würde somit den Stand der zeitgenössischen Sehgewohnheiten unterschlagen. Z.B. kann PSYCHO zwar auch heute noch verschiedenen Genrekategorien zugerechnet werden, aber seine ursprüngliche Einstufung durch den „filmdienst“ als Horrorfilm lässt die Relationen zu anderen Filmen seiner Produktionszeit zu, lässt in stärkerem Maße nachvollziehen, welche Bedeutung bestimmte inhaltliche und formale Eigenarten dieses Films um 1960 hatten.

⁵⁸ „Filmgenres funktionieren wie Aggregationen von emotionalen Beziehungen.“ Wuss 1993, 339

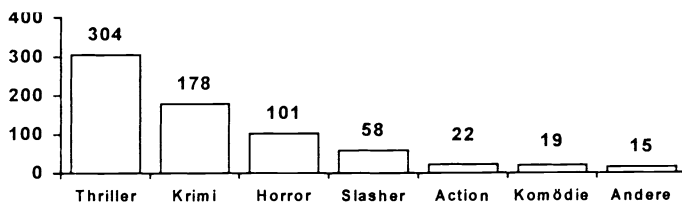


Diagramm 4: Genrezugehörigkeit der Serienmörderfilme

Der Großteil der Serienmörderfilme ist dem Thriller zuzuordnen, gefolgt vom Horrorfilm, dem das Subgenre Slasher zuzurechnen ist (zusammen 23%). Danach rangiert der Kriminalfilm als dritte wesentliche Genrekategorie, in deren Rahmen dieses Motiv abgehandelt wird. Komödie und Actionfilm sind nur unwesentlich vertreten.

Von 697	1920-49	1950-64	1965-79	1980-94	1995-97
Gesamt = 100%	14	31	110	420	122
Thriller 304 = 44%	2 14%	2 6%	23 21%	200 48%	77 63%
Krimi 78 = 25%	8 57%	19 61%	47 43%	80 19%	24 20%
Horror 101 = 14%	0	8 26%	29 26%	61 14%	4 3%
Slasher 58 = 9%	0	0	4 4%	50 12%	4 3%
Action 22 = 3%	0	0	1 1%	12 3%	9 7%
Komödie 19 = 3%	1 7%	1 3%	5 4%	10 2%	2 2%
andere 12 = 2%	3 21%	2 6%	1 1%	7 2%	2 2%

Tabelle 6: Genrezugehörigkeit der Serienmörderfilme

Die offensichtliche Dominanz der Thriller setzte erst in den achtziger Jahren ein und steigerte sich im folgenden Jahrzehnt. Dabei bleibt zu bedenken, dass Thriller ein Genretypus mit betont implizitem Rezipientenbezug ist, er bezieht sich nicht nur auf inhaltliche Aspekte (Geschichte + Bilder + Töne), sondern auch auf die dramaturgische

Behandlung: Das Publikum soll und will gefesselt werden, soll/will mitfühlen und sich ängstigen⁵⁹, ohne dass damit der traditionelle Horrorbereich (Betonung des Schocks) ablöst wird. Die direkte Verwicklung der Zuschauer mit den Protagonisten wird häufig durch das Fehlen vermittelnder Personen ermöglicht: „Als das besondere Charakteristikum der „niederen“ Genres, wie Porno, Horrorfilme, Melodramen, gilt ja bekanntermaßen, dass die Filmzuschauer den körperlichen und seelischen Empfindungen des „Filmkörpers“ ausgesetzt sind und auf sie reagieren.“ (Lippert 1995, 112).

Die Protagonisten sind unmittelbar in die Handlung/Bedrohung involviert und ebenso die Rezipienten im Zuge ihrer Identifikationsprozesse. Der Thriller stellt weniger dar, als dass er miteinbezieht. Zusätzlich und vor allem auch im Zusammenhang mit dem Motiv des Serienmörders betont der Thriller (wie auch der Horror- oder Kriminalfilm) die Wahrscheinlichkeit des Präsentierten durch seine Verortung in einem gewohnten/bekannten Alltag. Dies kann durch Bezüge zu realen Fällen, zur Lebenswelt der wahrscheinlichen Rezipienten (Slasher = Teeniewelt) oder durch den Einbruch der Gefahr (= Serienmörder) in die scheinbar heile Welt (= Normalität) der inszenierten Filmwelt geleistet werden.

Thriller haben auch bei anderen Themen im Laufe der siebziger und achtziger Jahre an Bedeutung gewonnen und die frühere Dominanz der Krimis als bevorzugte Darstellungsweise von Kriminalität im Spielfilmbereich überwunden. So handelte es sich auch beim Motiv des Serienmörders ursprünglich um ein Krimithema mit der dramatisierten Darstellung eines Deliktes/Kriminalfalles. Im Laufe der Zeit erschien diese Form der Themenbehandlung offensichtlich zu uninteressant, die Krimis wurden zu Thrillern modifiziert, in dem aktivierende Rezeptionsangebote aus dem Blick auf die Szenerie einen Blick in der Szenerie machten. Gleichwohl bleibt die Grenzziehung hierbei sehr schwierig, denn es gibt viele Abstufungen zwischen Thrillern und Krimis. Der Kriminalfilm ist stärker durch die Darstellung von Delikten, häufig Morde, und die entsprechende Tätersuche gekennzeichnet.

Die Tat, deren Aufklärung und die Arbeit des Ermittlers stehen im Vordergrund, als Subgenre betont der Gangsterfilm die Täter. Krimis zeichnen sich durch einen großen Realitätsbezug aus, obwohl sie meilenweit von der realen Polizeiarbeit entfernt sind. Aber sie führen Verläufe und Folgen von Verbrechen vor, wobei der moralische Aspekt des *Verbrechen lohnt sich nicht* unübersehbar bleibt. Der Kriminalfilm will spannend unterhalten, ist aber, wie sein literarisches Pendant, durch Regeln (vgl. Leonhardt 1990, 127) markiert, die möglichst nicht gebrochen werden sollten. Der Rezipient darf nur in geringem Umfang getäuscht werden, was im Thriller und Horrorfilm durchaus zum Standard gehört.

Das Horrorgenre bot sich seit Beginn an, um schockierende Ereignisse zu inszenieren und dabei das Maß der Gewaltdarstellung zu erhöhen. In diesem Genre darf Blut fließen, die Opfer dürfen laut schreien, der Zuschauer darf sich erschrecken und genussvoll schockiert abwenden. Folgerichtig polarisiert der Horrorfilm die Zuschauer

⁵⁹ Bei aller Sicherheit und möglichen Rezeptionsverweigerung, die das Setting Kino oder der Bildschirm den Rezipienten lässt.

in Fans und Apokalyptiker, denn er bedroht nicht nur die Protagonisten, sondern auch den guten Geschmack, womit er etwas Subversives bekommt, das gerade in Fankreisen und bei Undergroundfilmern gepflegt wird. Damit einher geht der Umstand, dass Horrorfilme häufig erst spät eine breitere Akzeptanz finden und dann als cineastische oder skurrile Meisterwerke im Fernseher rezipiert werden.

Zusammen mit seinem Subgenre Slasher erreicht der Horrorfilm 22% und verweist damit einerseits auf das Gewaltausmaß seiner Inhalte, auf die Bedürfnisse seines Publikums und auf spezielle Darstellungskonventionen, die für das Serienmördermotiv als adäquat verstanden wurden. Gleichzeitig korrespondiert das Motiv des Serienmörders mit anderen latenten Botschaften des Horrorfilms, etwa dem Gespaltensein menschlicher Existenz (Zerrissenheit in Trieb und Kultur) und der Wiederkehr des vom Bewussten ins Unbewusste Verdrängten: das Triebhafte kommt in anderer Form sublimiert zu neuen Ehren, in Gestalt von Monstern oder Psychokillern (vgl. Reiß 1990, 132ff). Im Unterschied zu Kriminalfilm und Thriller steht im Horrorfilm kein investigativer Handlungsablauf im Vordergrund, eher geht es um ein Szenario, ein Gefühl der Bedrohung und des nahenden oder schon präsenten Unheils.

Horrorfilme und Slasher halten seit den 60er Jahren einen kontinuierlich starken Anteil, der erst in den 90er Jahren rückläufig wurde. Mit über 30% lag ihr Höhepunkt um 1980. Dies entsprach jährlich mehr als 9 neuen Horrorfilmen über Serienmörder, womit sie im Horrorfilmpanoptikum nun gleichberechtigt neben Vampyren, Monstern oder anderen Halbwesen (vgl. z.B. Tudor 1989 oder McCarty 1993) standen. War traditionell die äußerliche Missgestaltung prädestinierend für den Horrorfilm, ist es seit den sechziger Jahren zunehmend auch die psychische Deformation, was nicht nur Serienmörder betrifft, da allgemein die Figur des Psychopathen hier wie im Thriller breiten Raum eingenommen hat. „In einer hyperaktiven und egomanen Gesellschaft ist die Labilität, die psychische Deformation des Einzelnen zu einer allgemein gültigen Erfahrung geworden, weshalb sogenannte Psychopathen in den Kanon filmischer Gefahrenquellen integriert werden können.“ (Heybrock 1994, 30)

Der Slasherfilm verweist mit seinen großen Produktionsanteilen in den 80er Jahren auf ein junges Publikum, das in dieser Arbeit als Teenies bezeichnet wird. Er illustriert auf drastische Weise die Ängste, Gewaltphantasien und Orientierungssuchen Heranwachsender, die sich mit einer vorgefundenen Gesellschaft arrangieren wollen und müssen: Das Es (Id) überfällt das Über-Ich (vgl. Rathgeb 1991). Fast durchgängig in den USA produziert, entwickelte sich dieses Subgenre, wesentlich initiiert und präfiguriert durch HALLOWEEN, explosionsartig. Die 58 Slasher, die sich mit Serienmördern befassen, entstanden zwischen 1978 und 1997, also in etwas mehr als 15 Jahren und waren in den USA Kassenschlager. Sie waren zwar nicht die absoluten Hitlistensieger, spielten aber bei geringen Produktionskosten deren Vielfaches ein und blieben daher für die Produzenten lukrativ. SCREAM (USA 1996, Wes Craven) wurde zum bis dato erfolgreichsten Horrorfilm aller Zeiten. In Deutschland war die Resonanz geringer, aber diese Filme bestimmen auch heute noch die Horrorfilmregale der Videotheken, sind in den letzten Jahren auch zunehmend im (Privat-) Fernsehen

gesendet worden und bekommen im Gefolge der neuerlichen Kinoblüte des Slashers in den USA auch in Deutschland wieder verstärkte Kinopräsenz.

Komödien machen bei dieser Thematik mit knapp 3% einen - erwartungsgemäß - geringen Anteil aus. Angesichts der Brutalität dieser Verbrechen und ihrer drastischen Folgen erscheinen 3% eher schon viel. Erklärbar wird dies vor allem durch die parodierenden Filme, die zum Beispiel die Inhalte und Ästhetik der Teenie-Slasher-Filme für das gleiche Publikum aufs Korn nehmen. Dabei lassen sich die Komödien einerseits als Reflex auf die Konjunktur des Themas verstehen, andererseits belegen sie die Verankerung der Problematik Serienmorde als quasi Alltagsphänomen der westlichen (Film-) Welt.

Auch das Action-Genre ist mit 3% nur gering vertreten. Die Dramaturgie des Actionfilms, die äußere Aktionen, Verfolgungsjagden, spektakuläre Auftritte und möglichst umfassende Sachbeschädigungen umfasst, eignet sich nur bedingt, um die Suche nach einem Serienmörder adäquat zu inszenieren. Gleichwohl boomt der Actionfilm auch in diesem Themenbereich und machte in den letzten Jahren immerhin schon 7% der Serienmörderfilmproduktionen aus.

Insgesamt hat sich die Zahl der Genres, die sich des Serienmördermotivs bedienen, stark vermehrt, aus einem typischen Kriminalfilmsujet wurde ein Thrillerthema, das aber zusätzlich in fast allen anderen gängigen Genres des Unterhaltungsfilms verarbeitet wird.

3.3. Fazit

Wie gezeigt werden konnte, ist das Motiv des Serienmörders im Spielfilm aus verschiedenen Richtungen ergiebig. Zum einen sind mehrere Serienmörderfilme in ihrer Entstehungszeit überaus einflussreich und richtungsweisend für dramaturgische, narrative, filmästhetische und genreerweiternde Entwicklungen gewesen. Zum anderen verweist der überraschend große Marktanteil von Serienmörderfilmen in Deutschland (zeitweise über 4% der erstaufgeführten Spielfilme eines Jahres) auf eine große Bedeutung für Publikum und Produzenten, letztlich auf eine breite kulturelle Relevanz des Themas. Dabei wird dieser Befund noch dadurch gestärkt, dass das Serienmördermotiv sowohl im Kino, und mehr noch über Videotheken und Fernsehen in Deutschland jederzeit präsent ist und somit zum festen Bestandteil jeglicher filmischer Form an Spannungsunterhaltung geworden ist. Wie Mörder, Bankräuber, Monster oder Aliens gehört der Serienmörder inzwischen zum festen Repertoire der Unterhaltungsindustrie und ihrer Kunden.

Darüber hinaus zeigte sich, dass Filme über Serienmörder eine starke Bedeutung in der amerikanischen Filmproduktion haben, kommen doch immerhin über 460 Serienmörderfilme (66%) aus den USA. Dies erklärt sich zuerst mit dem ohnehin großen Anteil amerikanischer Angebote auf dem westlichen Filmmarkt, speziell auch dem deutschen, aber es verweist auch auf eine besondere Affinität der amerikanischen Kultur zu Serienmördern, wie es auch im Abschnitt über die Alltagsrelevanz dieses Themas

offensichtlich wird (vgl. Kap. 6.4): „Currently, the serial killer has overtaken the drug dealer, the gangster, the international terrorist, and the supernatural movie monster of yore as the screen's reigning villain.“ (McCarty 1992, 246)

Dominic Senas *KALIFORNIA* (USA 1992) reflektiert als Serienkillerfilm z.B. diese Faszination an Tätern und Tatumständen in der amerikanischen Öffentlichkeit, indem er einen Journalisten bei seinen Besuchen an spektakulären Schauplätzen mit einem Serienkiller konfrontiert: „Gern treibt er sich herum an den Schauplätzen blutiger Massaker, wo ihn stets dieser Schauer ergreift, die Lust aufs Böse und Verbotene und die morbide Sehnsucht, sich einzuschleichen in das Denken und das Fühlen eines Menschenschlächters.“ (Spiegel 1993, 256)

Daneben zeigt sich hier in der historischen Darstellung der Produktionsgeschichte von Serienmörderfilmen die Sogwirkung eines Themas auf andere Produktionsländer und Präsentationsmedien, konkret z.B. für italienische Filmproduzenten in den 70er Jahren oder für deutsche Fernsehproduzenten seit Mitte der 90er Jahre.

Zusätzlich konnte die quantitative Erfassung der Serienmörderfilme nach Genrezugehörigkeit belegen, dass es sich nicht nur um ein spezielles Thema etwa des Krimis, Thrillers oder Horrorfilms handelt, sondern dass dieses Motiv genreübergreifend anzutreffen ist und dementsprechend auch eine breitere Bedeutung hat.

Die Frage, was das Serienmördermotiv so interessant macht für eine derartige massenhafte und genreübergreifende Verarbeitung sowohl für Rezipienten als auch für Produzenten, soll im nächsten Kapitel quantitativ, in Kapitel 5 exemplarisch untersucht werden.

Inzwischen liest man zwar häufiger in Filmkritiken die Unlust der Rezensenten über immer neue Serienkillerfilme heraus, z.B. in der Braunschweiger Zeitung vom 27.1.1996 anlässlich einer Besprechung zu Amiels *COPYKILL*: „Und noch ein Serienmörder“, ebenso im Filmmagazin *Cinema* (1996, 83): „Schon wieder ein Thriller mit Serienmörder-Plot?“, dennoch bleibt das Serienmördermotiv ungemindert aktuell und präsent.

4. Quantitative Bestimmung des Serienmördermotivs im Spielfilm

4.1. Die Triade Täter - Opfer - Ermittler

Nachdem das breite Ausmaß der Serienmörderproblematik im Spielfilm aufgezeigt wurde, stellt sich die Frage nach den spezifischen Qualitäten und Quantitäten der Serienmörderfilme: Welche wesentliche Gestaltungs- und Narrationsmuster, welche dramaturgischen und diskursiven Schemata werden verwendet. Prinzipiell bereitet die Größe des Untersuchungskorpus (697 Filme insgesamt, 573 quantitativ ausgewertet) das Problem einer zusammenfassenden Darstellung, da zwangsläufig generalisiert und gewichtet werden muss. Was bietet sich aber nun zur Strukturierung des Serienmördermotivs im Spielfilm an? Theoretisch böte sich eine Möglichkeit anhand der Typisierung des Serienmörders in Kranke, Triebtäter, Schizophrene und weitere Kategorien, wobei dann eine historische Untersuchung Schwerpunkte und Präferenzen

dieser Typen ergeben würde.

Dieses Filmplakat legt eine andere Typisierung nahe. Es vereint in beispielhafter Klarheit die drei wesentlichen Personengruppen, die in jedem Serienmörderfilm bedeutsam sind: Den Ermittler, (rechts oben personifiziert in diesem Fall durch Heinz Rühmann, das Opfer in der Mitte, in diesem Fall ein kleines Mädchen und schließlich den Täter, der aus dramaturgischen Gründen und in einer spezifischen kulturellen Tradition stehend nur als „schwarzer Mann“ erkennbar ist. Wesentlich erzählen Serienmörderfilme immer von der Laufbahn eines Täters (trieb-/wahn gesteuert), dem Ausgeliefertsein eines/mehrerer Opfer oder der Arbeit des Ermittlers.



Abbildung 3: Plakat zu ES GESCHAH AM HELLICHTEN TAG

Es gibt viele Variationen und Schwerpunktsetzungen innerhalb dieser Narrationsgerüste, aber die drei Elemente Opfer, Täter und Ermittler sind konstitutiv.

Ausgehend von dieser Typisierung der Serienmörderfilme ergeben sich drei Filmgruppen, je nachdem ob der Täter, ein Opfer oder ein Ermittler im Vordergrund der Narration oder des filmischen Diskurses stehen. Es handelt sich hierbei also um eine inhaltlich-dramaturgische Differenzierung, filmästhetische Aspekte werden an dieser Stelle nachrangig betrachtet. Dies ist bei einer filmmotivischen Untersuchung nahe liegend, werden sich doch vermutlich kaum filmische Mittel finden lassen, die ausschließlich bei der Behandlung eines Motivs in der Filmgeschichte vorkommen.

Der klaren Zuordnung zu den drei Kategorien Täter, Opfer und Ermittler entziehen sich einige Filme, da in ihnen zwei oder alle drei Gruppen gleichrangig parallel vorkommen. Als weitere separat zu betrachtende Protagonisten gibt es die unschuldig Verdächtigten, die quasi alle Merkmale der drei Hauptgruppen in sich vereinen: für die Polizei oder die filminterne Öffentlichkeit sind sie der Täter, gegenüber den Tätern verhalten sie sich als Ermittler um ihre Unschuld zu beweisen, und gleichzeitig sind sie Opfer der Serienmörder, da sie durch den falschen Tatverdacht aus ihrer normalen Existenz geworfen werden und meistens Angehörige oder Partner durch den Mörder verloren haben.

Auf der Basis von 573 ausgewerteten Serienmörderfilmen ergibt sich folgende prozentuale Verteilung:

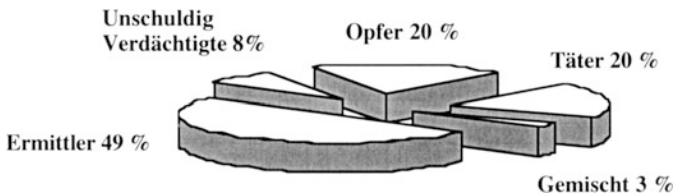


Diagramm 5: Protagonisten im Serienmörderfilm

Ermittler stehen in Serienmörderfilmen genauso häufig im Mittelpunkt wie Täter und Opfer zusammen. Daraus lassen sich Präferenzen bei der Dramaturgie und Vorgaben von Rezeptionsangeboten ableiten. Die Suche nach einem Mörder an der Seite von Ermittlern mit allen dabei vorkommenden tradierten und konventionalisierten Storyelementen, dramaturgischen Finten und atmosphärischen Details ist die häufigste Grundkonstellation in Serienmörderfilmen. Den Zuschauern wird dabei der Ermittler als Orientierungsfigur und als Identifikationsangebot präsentiert, Opfer und Täter spielen hier nachrangige Rollen. Ist diese Verteilung in toto eindeutig, sorgt ein detaillierterer historischer Blick auf diese Verteilung für zusätzliche Erkenntnisse. Schaut man sich die

zahlenmäßige Verteilung dieser Produktionen nach Jahrzehnten an, wird folgende Entwicklung offenkundig:

	1920-29	1930-39	1940-49	1950-59	1960-69	1970-79	1980-89	1990-97	Gesamt
Täter	0	0	0	4	6	16	38	51	115
Opfer	1	0	2	0	1	16	50	44	114
Ermittler	1	1	2	3	8	15	88	164	282
Summe	2	1	4	7	15	47	176	259	511
Summe und % aller ausgewerteten Filme ⁶⁰	2	2	4	9	17	52	193	293	573
	100%	50%	100%	78%	88%	92%	91%	88%	89%

Tabelle 7: Hauptpersonen in Serienmörderfilmen

Reduziert auf die drei wesentlichen Personenkonstellationen zeigt sich, dass die Ermittler eigentlich erst seit den 80er Jahren eine überragende Bedeutung bekamen und dass zuvor vor allem Täter ein ebenso großes Gewicht als zentrale Personen in den Serienmörderfilmen hatten.

Bis zum Ende der 70er Jahre wurden die Täter gleichrangig als Hauptfiguren in Serienmörderfilmen präsentiert, ihre Bedeutung sinkt offensichtlich mit der Flut an Produktionen in den 80er Jahren, als der Ermittler zur dominanten Größe wurde und bis heute blieb. Zentrale Opferfiguren bzw. -gruppen, um die der jeweilige Serienmörderfilm konzipiert ist, bekommen seit den 70er Jahren zunehmend Relevanz und sind nun ebenso häufig wie die Täter im Mittelpunkt. Dabei sticht gerade in dieser Kategorie der Slasher hervor, der meistens von einer Gruppe von Jugendlichen erzählt, aus der das final girl als besondere Figur, als Jeanne d'Arc des Horrorfilms mit reiner Gesinnung, herausragt. Gleichzeitig sind diese Filme sehr wohl auch durch die Täter definiert, die von Anfang an in Form eines Rezeptionsangebots präsent sind, sei es durch die Sequel-Form (HALLOWEEN I-VI, FREITAG DER 13.-JASON KEHRT ZURÜCK,...) oder in der antizipierbaren Grundkonstellation *maniac-on-the-loose*, sodass jeder Zuschauer schon von Anfang an um die permanente Existenz des Killers weiß und praktisch nur noch auf dessen Erscheinen/Zuschlagen warten muss.

Insgesamt verweisen diese Ergebnisse auf einen Trend seit den achtziger Jahren, die Suche und Ausschaltung des Täters in den Vordergrund zu rücken. Dies geht zuvorderst von der Produzentenseite aus und ist dort sicherlich durch Erfahrungen in Form von Umsatzergebnissen motiviert. Damit orientieren sich Serienmörderfilme überwiegend am Muster der Polizeifilme, da normalerweise die Mordkommission, häufig repräsentiert durch einen Einzelgänger oder ein Polizistenduo (Buddy-Motiv), mit der Aufklärung

⁶⁰ Hierunter sind alle in diesem Zeitraum produzierten Serienmörderfilme addiert, die einer quantitativen Analyse zugänglich waren. Die Differenz zu den drei aufgeführten Kategorien ergibt sich durch Spielfilme mit wechselnden bzw. nicht eindeutigen Protagonisten bzw. mit unschuldig Verdächtigten als Hauptfiguren. Der ausgewiesene Prozentwert verdeutlicht, in welchem Maße die drei untersuchten Protagonistengruppen die Gesamtheit der untersuchten Filme repräsentiert.

bzw. Verfolgung von Serienmördern befasst ist. Privatdetektive kommen äußerst selten vor, eher noch geraten Angehörige aus dem Opferumfeld oder unschuldig Verdächtige (4% = 22 Filme) in die Ermittlerrolle.

Diese Beobachtung soll durch drei Auswertungen ergänzt und konkretisiert werden, in denen die Verteilung nach Protagonisten im Verhältnis zum zugrunde liegenden Genre (Horror inclusive Slasher, Thriller und Kriminalfilm) Thema war:

Horror	1920-29	1930-39	1940-49	1950-59	1960-69	1970-79	1980-89	1990-97	gesamt
Täter	0	0	0	1	4	7	13	8	33
Opfer	0	0	0	0	0	7	34	11	52
Ermittler	0	0	0	0	0	1	12	6	19

Tabelle 8: Protagonisten in Serienmörderfilmen des Horrorgenres einschließlich Slasher

In den Horror- und Slasherfilmen sind die Anteile von Ermittlern, Opfern und Tätern als Hauptpersonen im Verhältnis zu allen Serienmörderfilmen auf den Kopf gestellt. Hier wird vorrangig ein Opfer in den Mittelpunkt gestellt und an seiner Seite erlebt der Zuschauer die schrecklichen Ereignisse und Angriffe des Mörders. Anders als im Kriminalfilm und dem Thriller wird hier eher eine passive Person zum Anknüpfungspunkt der Rezeption gewählt, die dem Zuschauer in seiner wahrnehmenden Rolle eigentlich entspricht, die dann allerdings im Laufe der Geschichte Aktivitäten entwickeln muss, um zu überleben. Nicht zufällig ist demgemäß der Anteil der Ermittler eher bescheiden, sie sind in diesem Genre absolut unterrepräsentiert, geht man von ihrer Bedeutung in allen Serienmörderfilmen aus (50%). Auch dies korrespondiert mit den Erwartungen, die an einen Horrorfilm gestellt werden. Ein mächtiger, am Ende wahrscheinlich erfolgreicher Polizist passt wenig zu dem Versuch, ein Szenario zu

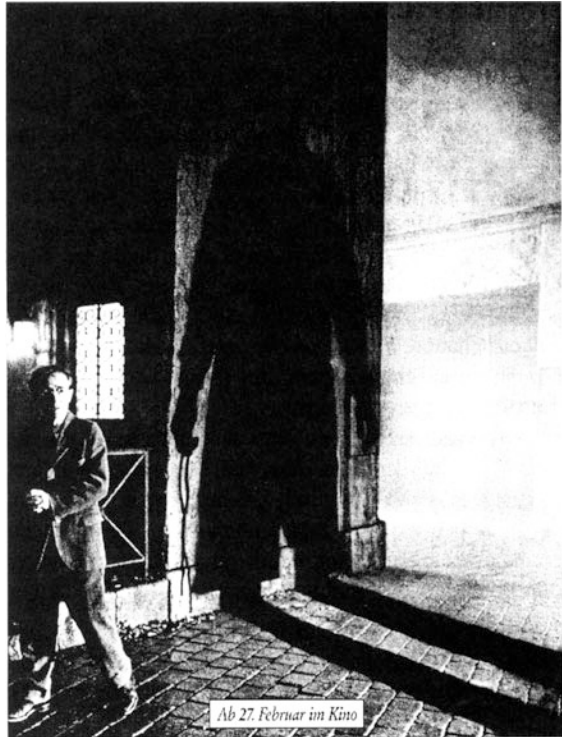


Abbildung 4: Filmplakat zu SCHATTEN UND NEBEL

entfalten, das durch Ausgeliefertsein, Flucht, Schocks und Angst definiert wird. Ein derartiger Held würde das Schreckliche der vorgeführten Welt konterkarieren. Horrorfilme zeigen eher normale Alltagsfiguren als Protagonisten, um die Machtlosigkeit gegenüber dem Bösen zu betonen und gleichzeitig seine Ubiquität zu unterstreichen. In ihrer diskursiven Orientierung am Opfer, an Bedrohung und Ausgeliefertsein sind Horrorfilme im Rahmen des Serienmördermotivs äußerst realitätsnah.

Die Nahtstelle Opfer-Täter ist konkret und vom Rezipienten nachvollziehbar, was einen Teil der Ablehnung gegen diese Filme erklärt. Sie kommen dem Zuschauer zu nahe und wer lässt sich schon gerne seine Hilflosigkeit vorführen. Da ist die Rezeption an der Seite des starken Helden ungleich attraktiver, was einmal dessen große Anteile im Spannungskino insgesamt erklärt, aber auch die verbreitete Vorliebe für Krimis und Thriller. Und selbst im Rahmen des Horrorfilms hat das Serienmördermotiv eine spezielle Konventionalisierung in den Teeniefilmen/Slashern à la HALLOWEEN gefunden, wo sich dann vor allem auch in den USA ein spezieller Rezipientenkult entwickelte (Abgrenzung von den Erwachsenen, Peergroup als Rezeptionsgemeinde, starke moralische Grundhaltung).

Thriller	1920-29	1930-39	1940-49	1950-59	1960-69	1970-79	1980-89	1990-97	gesamt
Täter	0	0	0	1	0	2	12	28	43
Opfer	0	0	1	0	1	8	15	35	60
Ermittler	0	0	0	0	0	0	42	86	128

Tabelle 9: Protagonisten in Serienmörderfilmen des Thrillergenres

Im Thriller werden Serienmörder selten in den Mittelpunkt gerückt, da ihre Identität und eventuelle Tathintergründe somit schon früh offengelegt würden. Das Etikett Thriller verweist vielmehr auf Filme, die das Ausgeliefertsein des Opfers oder die lange vergebliche Suche und Gefährdung des Ermittlers zum Thema haben. Im Thriller insgesamt dominiert der Ermittler als Hauptperson die beiden anderen ausgewerteten Alternativen. Dabei fällt weiterhin auf, dass die Dominanz der Ermittler parallel zur stark anwachsenden Verbreitung der Thrillerdramaturgie im Serienmörderfilm steht. Und auch hier zeigt sich eine verbreitete Opferperspektive bis zum Ende der 70er Jahre. Erst dann und schlagartig dominiert in der Person des Ermittlers eine Perspektive, die die Dramaturgie teilweise in einen länger währenden Konflikt Ermittler - Täter münden lässt, wobei der Ermittler nun zum Opfer der Nachstellungen durch den Täter werden kann. Ergänzend werden dann immer wieder beliebige Opfer eingebaut, um diese Spannungs- und Schaeuelemente zu nutzen.

Kriminal- film	1920- 29	1930- 39	1940- 49	1950- 59	1960- 69	1970- 79	1980- 89	1990- 97	gesamt
Täter	0	0	0	1	2	5	6	8	22
Opfer	0	0	0	0	0	2	1	2	5
Ermittler	1	1	2	3	7	11	29	35	89

Tabelle 10: Protagonisten in Serienmörderfilmen des Krimigenres

Klassischerweise hat im Kriminalfilm der Ermittler die zentrale Position. Wie schon in der Kriminalliteratur ist auch hier die Story um eine ermittelnde Person organisiert, die auf verschiedene Weisen (Kombinieren, Spurensuche, Körpereinsatz, strukturelle oder körperliche Gewaltausübung, List) die gestellte Aufgabe, den Täter zu entlarven und auszuschalten, löst. Wie schon angesprochen handelt es sich bei Serienmörderfällen meistens um Polizeibeamte, der klassische Privatdetektiv kommt hier nicht zum Zuge. Gleichwohl weist die Charakterisierung des jeweiligen Polizisten häufig Bezüge zu klassischen Privatdetektiven auf, etwa dadurch, dass sie als Außenseiter in ihrer Abteilung beschrieben werden oder Probleme mit Vorgesetzten und im Privatleben haben, wie man es etwa von den Detektiven der Schwarzen Serie kennt. Opfer als zentrale Figur in einem Serienmörderkrimi sind rar.

Generell zeigen die Anteile der Kriminalfilme beim Motiv des Serienmörders ihre sinkende Bedeutung im Bereich des Spannungskinos, der Thriller mit seinen Attribuerungen (Psycho-; Action-; ...-) hat dem Kriminalfilm Marktanteile abgenommen. Dieser Umschwung vollzog sich in den 70er Jahren und anhaltend.

Die Triade Täter - Opfer - Ermittler kann aus dieser quantitativen Erhebung als grundlegende Konstellation des Serienmörderfilms abgeleitet werden, da sie sich in der überwiegenden Menge der untersuchten Filme wiederfindet. Daher soll im Folgenden an dieser Unterteilung festgehalten werden und aus der analytischen Erfassung dieser drei Personengruppen sollen sich Schwerpunkte, Besonderheiten und Merkmale der filmischen Bearbeitung des Serienmördermotivs ergeben, um daraus wesentliche Merkmale und damit auch Rezeptionsangebote abzuleiten. Methodisch wird dabei jeweils eine quantitative Auswertung der Filme vorgenommen, die dann durch die Berücksichtigung relevanter, das meint besonders erfolgreicher, folgenreicher oder maßstabsetzender Beispiele ergänzt wird.

4.2. Serienmörder im Mittelpunkt

Täter im Zentrum der Filmhandlung stehen in der Tradition von Spielfilmen, in denen Verbrecher als offene oder heimliche Helden inszeniert wurden. Zu nennen sind dabei amerikanische Gangsterfilme der 30er Jahre, z.B. DER ÖFFENTLICHE FEIND (PUBLIC ENEMY, USA 1931, William Wellman) oder SACKGASSE (DEAD END, USA 1937, William Wyler) ebenso wie DER EISKALTE ENGEL (LE SAMURAI, F 1967, Jean-Pierre Melville) oder die Patenfilme seit den 70er Jahren. Zwar gilt auch hier die Maxime, dass sich Verbrechen nicht lohnt, dennoch bekommen die dargestellten Gangster und Killer

eine Attraktivität verliehen, die das Böse reizvoll oder zumindest nicht völlig verwerflich erscheinen lässt. Dieser Effekt stellt sich vorrangig dann ein, wenn die Täter die Protagonisten sind, wenn sie das Muster des Helden erfüllen oder wenn sie als Identifikationspotential dargeboten werden und wenn die damit verbundene größere Information ein Verständnis ihrer Situation möglich macht.

Enger als mit dem Gangster ist der Serienmörder mit der Figur des Psychopathen verwandt. Merkmale sind sein unsoziales Verhalten, er ist gewaltbereit, skrupellos, impulsiv, nicht ausrechenbar, stets gefährlich und auf die sofortige Befriedigung seiner Wünsche aus. Immer geht es ihm um Lustgewinn, während für den klassischen Gangster Geld, Macht oder Rache vorrangig sind. Meistens wird die filmische Darstellung eines Psychopathen mit einer äußerlichen Eigenart verknüpft, z.B. einem starren Blick, einer auffälligen Gegenstandsbindung (ausgestopfte Vögel in *PSYCHO*) oder einer nervösen Marotte. Häufig werden Persönlichkeitsspaltungen in diesen Personen angelegt, sodass der Filmpsychopath der nette Junge von nebenan und der gefährliche Gewaltmensch sein kann.

Der Psychopath stellt nicht automatisch eine Krankheit dar, sondern die Abweichung vom Normalen, er „ist die Verkörperung all der Bündel negativer Eigenschaften, die sich im Feld der stereotypen Urteile über die Geisteskrankheiten finden“ (Wulff 1985a, 52). Der Serienmörder ist die extremste Form des Psychopathen, denn nicht jeder Psychopath wird zum Mörder und schon gar nicht wiederholt.

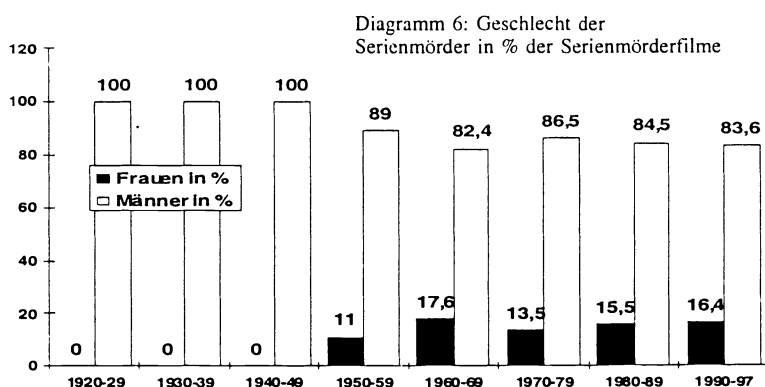
Die Figur des Cody Jarrett, dargestellt von James Cagney in *SPRUNG IN DEN TOD/MASCHINENPISTOLEN* (*WHITE HEAT*, USA 1949, Raoul Walsh) kann als erster Filmpsychopath angesehen werden. Norman Bates aus *PSYCHO* oder Mark Lewis aus *AUGEN DER ANGST* sind paradigmatisch für die Präsentation von Psychopathen, gerade im Zusammenhang des Serienmörderfilms geworden, Anthony Perkins schließlich wurde diese Rollenzuschreibung gar nicht mehr los.

Festzuhalten bleibt, dass es häufig Filme mit Serientätern im Mittelpunkt waren, die einen nachhaltigen Einfluss auf das Publikum und spätere Produktionen zu diesem Thema nahmen. Mehrfach genannt wurden bereits *PSYCHO* und *AUGEN DER ANGST*, aber auch *HENRY-PORTRAIT OF A SERIAL KILLER* oder *DAS SCHWEIGEN DER LÄMMER* sind, jeder auf eine sehr unterschiedliche Weise, Beispiele mit anhaltender Wirkung.

Um den charakteristischen Merkmalen der Filmserienmörder näher zu kommen, werden sie zuerst nach ihrem Geschlecht differenziert (Diagramm 6). Eindeutig zeigt die sich die Dominanz männlicher Täterschaft, die statistisch sehr stabil geblieben ist und seit den siebziger Jahren nur leicht abnimmt: Serienmörder sind im Film, wie auch in der Wirklichkeit, eine Männerdomäne: „And a figur is not a psychokiller because he is a man; he ist a man because he is a psychokiller.“ heißt es dazu aus feministischer Sicht (Clover 1992, 13).

Weibliche Täterschaft ist selten, insgesamt kommt sie in 89 Filmen (=15%) vor. Erstmals wird 1957 in *DAS MÄDCHEN MIT DEN SCHWARZEN STRÜMPFEN/GIRL IN BLACK STOCKINGS* (USA, Howard W. Koch) eine junge Frau als Täterin entlarvt, was noch lange die Ausnahme blieb. Die Zahl der Produktionen mit Serienmörderinnen nahm kurzfristig in den 60er Jahren zu, ihr Anteil steigt in Diagramm 6 für den Zeitraum 1960

bis 1969 auf 17,6%. Dieser Wert erweist sich als Ausreißer, was der Zufälligkeit der für eine Auswertung zur Verfügung stehenden Filme entspringen könnte. In diesem Zeitraum konnten 36 Spielfilme mit dem Serienmördermotiv nachgewiesen werden, aber nur 17 waren für eine Inhaltsanalyse greifbar. Dies entspricht 47% dieser Filme. Auf der Grundlage von Inhaltswiedergaben (z.B. Lexikon des Internationalen Film) aus verschiedenen Nachschlagewerken lässt sich bei den 19 anderen Filmen nur noch ein weiterer finden, in dem eine Frau als Täterin genannt wird. Somit ergeben sich für diesen Zeitraum insgesamt 4 Täterinnen bei 36 Filmen, was einer Quote von 11% entspricht. Dieser Wert reiht sich nahtlos in die entsprechenden Anteile vor und nach den sechziger Jahren ein. Die prozentualen Anteile blieben also konstant, nur ein leichter Anstieg ist seit den späten siebziger Jahren zu verzeichnen. Eine signifikante Zunahme ist hier nicht gegeben, selbst wenn Produzenten angesichts der Flut von Serienmörderfilmen in den 80er Jahren an Storyvarianten interessiert sein mussten.



Parallel zum sich seit dem Ende der 70er Jahre verbreitenden emanzipierteren Frauenbild⁶¹, das ihnen im Unterschied zu traditionelleren Vorstellungen ungleich aktivere Handlungsrepertoires zugesteht, werden sie dennoch nicht automatisch auch für die Serienmörderrolle interessant. Häufig gehen mit der neuen Figur Serienmörderin klassische Bezüge weiblicher Rollen einher: Verführerin, Vamp, Karrieresüchtige, die Täterin aus Leidenschaft, die arme 'Verrückte'. Letztlich werden im Großteil dieser Filme stereotype männliche Vorstellungen über Frauen in der Serienmörderin perpetuiert. So wird das alte Frauenbild beibehalten, um durch neue Akzente ergänzt zu werden.

⁶¹ Frauen sind dementsprechend zunehmend berufs- und karriereorientiert, können gesellschaftliche und politische Funktionen einnehmen und gestalten ihr Leben aktiv und selbstbestimmt. Damit werden auch kriminelle Karrieren wahrscheinlicher, auch wenn die Serienmörderinnen in der Realität weiterhin die Ausnahme bleiben. Dieser Trend korrespondiert mit einem ähnlichen Phänomen im gesamten westeuropäischen und amerikanischen Film, wenn zunehmend Frauen, obgleich noch in unterrepräsentativem Ausmaß, traditionelle Männerrollen übernehmen und damit reale gesellschaftliche Entwicklungen widerspiegeln.

4.2.1. Tätertypen

Zur weiteren Kategorisierung sind die Filmserienmörder im Folgenden nach acht Erscheinungstypen differenziert worden:

1. die Bestie in Form eines hässlichen, äußerlich zum Ungeheuer prädestinierten Täters, der die klassischen physiognomischen Vorstellungen vom Bösen, das auch so aussieht, einlöst (Beispiel HERO-DER SUPERCOP/HERO AND THE TERROR, USA 1987, William Tannen);
2. der Hannibal-Lector-Typ, intelligent, übermächtig, größenwahnsinnig (vgl. DAS SCHWEIGEN DER LÄMMER);
3. der offensichtlich Kranke oder Verstörte, der unter paranoiden Eingebungen leidet und seine Taten z.B. als Befreiung oder vermeintliche Notwehr versteht (Beispiel TODESSCHREIE/DEATH SCREAM, USA 1975, Richard T. Heffron);
4. der Geradeausläufer, also ein Mensch von hoher Gewaltbereitschaft, der raubt, vergewaltigt und auch aus Spaß oder wegen nichtiger Anlässe tötet und kaum Gefühlsregungen gegenüber seiner Umwelt zu haben scheint, wie die Titelfigur in HENRY - PORTRAIT OF A SERIAL KILLER (USA 1986, John McNughton);
5. der Schizophrene, der einer populären, aber nicht psychiatrischen Vorstellung des gespaltenen Bewusstseins entspricht und der im Idealfall zwei Leben parallel führt, ein normales und ein mörderisches, die voneinander kaum wissen, beispielhaft inszeniert in DER FRAUENMÖRDER VON BOSTON (THE BOSTON STRANGLER, USA 1968, Richard Fleischer);
6. der manische Täter, der von einer Idee besessen ist, Details sammelt, ein Muster oder einen Plan erfüllt oder ein Ritual auslebt (Beispiel: BODY PUZZLE - MIT BLUTIGEN GRÜßEN, Brasilien 1991, Lamberto Bava);
7. der Weltverbesserer, der meistens unzünftiges Verhalten straft und sich wohl als Racheengel empfindet wie in DIRTY WEEKEND (GB 1993, MICHAEL WINNER) oder in einer Vielzahl der Slasherfilme;
8. der klassische Triebtäter, von einer sexuellen Obsession oder durch einen sexuellen Reiz stimuliert, prototypisch in M-EINE STADT SUCHT EINEN MÖRDER illustriert.

Diese Differenzierung garantiert keine absolute Trennschärfe, gleichwohl lässt sich bei allen vorkommenden Mehrfachnennungen (z.B. erfüllt der Serienmörder Minos alias Pierre in ANGST ÜBER DER STADT/PEUR SUR LA VILLE, F 1974, Henri Verneuil, die Kriterien von Typ 1, 2 und 3) die Entwicklung und Verbreitung bestimmter Tätertypen überhaupt erst feststellen.

von 573 ausgewerteten Filmen	Gesamt 573	1920-49 8	1950-64 17	1965-79 61	1980-94 366	1995-97 121
Triebtäter, sexuell motiviert in %	263 46 %	4 50%	10 59 %	33 54%	142 39%	74 61%
schizophren in %	164 29 %	2 25 %	8 47 %	18 29 %	115 31%	21 17%
manisch, von einer Idee besessen in %	146 25 %	1 12%	1 6%	12 20%	102 28%	30 25%
Geradeausläufer in %	67 12 %	1 12 %	0	4 6 %	42 11%	20 16%
Weltverbesserer in %	40 7 %	0	0	3 5%	33 9%	4 3%
offensichtlich Kranker in %	27 5 %	2 25%	2 12%	5 8%	15 4%	3 2%
Bestie, hässlich in %	21 4 %	0	2 12%	2 3%	14 4%	3 2%
Typ Hannibal Lector in %	17 3 %	0	0	0	9 2%	8 7%

Tabelle 11: Serienmörder nach Tätertypen klassifiziert

Auf Rang 1 findet sich der *klassische Triebtäter*, dessen sexuelle Tatmotivation betont wird, die aber häufig nur einen Teil des motivationalen Tathintergrunds darstellt.

In 26 % der Fälle handelt es sich um einen *manisch-besessenen Täter*, der von einer (fixen) Idee oder einem Plan so eingenommen ist, dass er alle moralischen und ethischen Bedenken ausblendet und sein Ziel ansteuert, koste es, was es wolle.

Am dritthäufigsten werden Serienmörder in Spielfilmen als schizophren dargestellt. Zum einen werden sie so von Psychologen oder Polizisten eingestuft, zum anderen wird es implizit inszeniert, indem der Täter ein Doppelleben führt, z.B. als unbescholtener Familienvater und skrupelloser Frauenmörder, wobei beide Existenzen parallel nebeneinander verlaufen. Dabei hat die Inszenierung/Attribuierung wenig bis gar nichts mit medizinischen oder psychiatrischen Schizophreniebegriffen⁶² zu tun, sie wird häufig synonym für Doppelleben gesetzt, wobei unklar bleibt, ob es bewusst (Tarnung) oder unbewusst (Krankheit) geführt wird.

Diese drei genannten Typen stellen die wahrscheinlichsten und überwiegend anzutreffenden Formen filmischer Präsentation von Serienmördern dar. Zusammen kom-

⁶² Die Idee des Gepaltenseins des Menschen ist eine alte abendländische Vorstellung, etwa in der Dichotomie Seele-Körper/Leib oder Bewusstsein-Un(ter)bewusstsein auszumachen, schon Goethe formulierte: „Zwei Seelen wohnen ach in meiner Brust“. Auch in der Metapher der dunklen Seite des Menschen sowie in den Motiven des Doppelgängers, Januskopfes oder Jeekyll/Hyde klingt das Phänomen Schizophrenie an. Medizinisch wird die Schizophrenie derzeit der Gruppe der endogenen Psychosen zugerechnet. „Die Bez. [Bezeichnung, K.J.] Schizophrenie (Spaltungsirrese) wählte Bleuler, weil die Spaltung der verschiedensten psychischen Grundsymptome (Denken, Affektivität, Aktivität) besonders charakteristisch für dieses Krankheitsbild sei. Das Wollen ist gespalten in eine Reihe gleichwertiger Handlungsmöglichkeiten, das Individuum und die reale Welt sind durch Spaltung getrennt, das Denken in Bruchstücke zerspalten, die Assoziationen sind aufgesplittet, Denken und begleitender Gefühlston passen nicht mehr zusammen und sind daher aufgespalten.“ Peters 1990, 463

men sie in über 100% der Serienmörderfilme vor, da aber oft mehrere Tätermerkmale kombiniert einen Filmserienmörder charakterisieren, ergeben sich noch weitere Typen.

Auffällig ist der große Abstand, der zu den nächsten Tätertypen besteht. Der *Weltverbesserer*, der aus moralischen/religiösen Motiven agiert, der *Geradeausläufer* als skrupelloser Gewalttäter, der wortwörtlich über Leichen geht, und der *offensichtlich psychisch Kranke* erreichen zusammen etwa soviel Bedeutung wie die drei verbreitetsten Typen jeweils allein.

Den geringsten Anteil verzeichnen spezifisch ausdifferenzierte Typen: der allmächtig inszenierte Übermensch im Stile eines *Hannibal Lecter* und schließlich der *äußerlich determinierte Täter*, der in der Tradition des klassischen Monsters steht.

Der Übermensch als allmächtiger, und gerade deshalb attraktiver Gegenspieler hat auch in anderen Genres Tradition, etwa als Dr. Mabuse oder Colonel Kurtz (APOCALYPSE NOW, USA 1979, Francis Ford Coppola). In diesen Personen wird Verdrängtes und Verbotenes gebündelt, der Außenseiter als Einzelgänger glorifiziert und jenseits aller Moral, nur seinem freien Willen verpflichtet, gezeigt: Tu, was du willst.

Die historische Entwicklung dieser Tätertypen offenbart nun einige Entwicklungslinien in den verfilmten Vorstellungen der Wesenhaftigkeit der Serienmörder. Der Triebtäter war immer die häufigste Erscheinungsform, seine Dominanz kam nur im Laufe der achtziger Jahre ins Wanken, als das Motiv Serienmörder sehr breit im Horrorfilm bzw. Slasher verarbeitet wurde. In diesen Filmen wird sehr häufig auf die Darstellung sexuell-triebhafter Tatmotivation verzichtet, der Typus des manischen Täters gewann an Bedeutung. Schizophrenie bzw. die Vorstellung eines gespaltenen Bewusstseins, war bis Ende der siebziger Jahre immer eine häufig genutzte Erklärungsbasis, deren Bedeutung seither abnimmt. Mit der in diesen Filmen gängigen Attribuierung „schizophren“ gehen verschiedene, durchaus widersprüchliche Konnotationen einher:

- das Krankhafte der Täter kann als ausreichende Erklärung betont werden;
- der Täter lebt unscheinbar zwischen seinen Opfern und könnte somit auch der Nachbar jedes Zuschauers sein;



Abbildung 5: Peter Lorre als Kindermörder in M-
EINE STADT SUCHT EINEN MÖRDER

- das Bedrohliche kommt nicht von außen (Alien, Monster, Fremde), sondern aus der eigenen Mitte;
- der Täter kann eigentlich gar nichts dafür.

Zunehmende Bedeutung haben dagegen der manische Serienmörder und der Weltverbesserer. Die deutlichste Zunahme in den letzten Jahren verzeichnete der Geradeausläufer, der inzwischen 16% ausmacht. Für die anderen Serienmördertypen lassen sich keine eindeutigen Trends ausmachen, ihr Vorkommen schwankt historisch stärker.

Generell bleibt aber für diesen Versuch einer Typologie der Filmserienmörder zu konstatieren, dass sie nur einen Anhaltspunkt liefern kann, da die Täter oft zu schwammig gezeichnet werden, die Abgrenzung der einzelnen Kategorien schwierig bleibt und nur selten das Interesse an einer realistischen Darstellung des Motivhintergrunds besteht. Meistens dient der Serienmörder als Vehikel einer Mordserie oder eines unberechenbaren Gegenspielers.

Als ein Anhaltspunkt kann aber festgestellt werden, dass Serienmörder im Spielfilm wesentlich durch einen psychischen Defekt und/oder eine Form von Besessenheit und/oder ein triebbedingtes Handeln gekennzeichnet sind.

Zweitens verringert sich die Bedeutung von Schizophrenie, während Triebhaftigkeit nach wie vor angemessen erscheinen und manisches Handeln sowie die Typen Weltverbesserer und Geradeausläufer in den letzten Jahren zunehmend bedeutsam werden, um einen Serienmörder zu charakterisieren. Verkürzt könnte man sagen, dass sich die Vorstellungen von Serienmördern dahingehend ändern, dass sie weniger als Kranke, damit aber auch nicht verantwortlich im Sinne bürgerlicher Rechtsauffassungen gezeichnet werden, sondern als durchaus planend, vorsätzlich und bewusst handelnd.

4.2.2. Tatmotive

In enger Verbindung zu diesen Tätertypen stehen die Motive, die im Filmverlauf als Hintergrund genannt werden. Hierbei muss mitbedacht werden, dass mit der Formulierung eines Motivs für die Morde ein Rationalisierungsdiskurs bemüht wird, der die Serienmörder zwar kategorisieren kann, ihnen aber wohl nur vage entspricht im Sinne von gerecht werden. „Bürgerliche Logik arbeitet sich am antisozialen, antilogischen Monstrum ab, um das Unfassbare integrierbar, definierbar, (be-) greifbar zu machen.“ (Koll 1997, 10) Demgemäß sind die Motivkategorien nur Annäherungen in einem wissenschaftlichen Diskurs, eindeutige Festschreibungen sind, wie es auch die wissenschaftliche Fachliteratur über Serienmörder betont, unmöglich. Erst recht undeutlich ist die Filmaussage, oftmals bleibt das Tatmotiv vage, weil es für die Dramaturgie offensichtlich nachrangig ist. Die gerade in den Serienmörderfilmen der 90er Jahre auftretenden Psychologen und Experten formulieren stereotyp ein Konglomerat von Motivationen und Hintergründen, die wenig spezifische Aussagekraft für den jeweils konkreten Fall aufweisen. Allerdings orientiert sich diese Diffusität und Indifferenz an den Äußerungen von Polizisten und Experten (Profilern) aus unserer sozialen Realität. Es gibt keine kriminologische oder psychologische Theorie, die das Phänomen

Serienmörder umfassend klassifizierend verarbeiten könnte. Es gibt Erklärungsansätze, aber diese erscheinen jeweils nur für einzelne Täter stimmig und plausibel.

Unterschieden wird hier zwischen vier vordergründigen Motiven, die in den Filmen als Erklärung angeboten werden. Die hier ausgewiesenen vier Motive ergeben sich schon aus der Charakterisierung der Tätertypen.

a) Gestörte Mutterbindung mit daraus resultierendem Hass oder Realitätsverlust im Umgang mit Frauen. Die Kategorie „Mutterneurose“ ergab sich fast ausschließlich im Zusammenhang von sexuell motivierten Serienmördern, klassisch in Hitchcocks *PSYCHO* ausgeformt;

b) offensichtlich sexuelle Probleme, korrespondierend zum oben genannten traditionellen Triebtäter (z.B. in *KOMMISSAR MAIGRET STELLT EINE FALLE/MAIGRET TEND UN PIÈGE*, F 1957, Jean Delannoy);

c) der Wunsch bzw. Drang nach Macht über Menschen, die dann - zu Opfern geworden - den jeweiligen Begierden oder Vorlieben des Täters ausgeliefert sind, wobei der Täter zudem häufig die Anerkennung der Öffentlichkeit, meist durch Kontakte zum ermittelnden Polizisten oder zu Massenmedien, erlangen möchte (z.B. in *DAS MÖRDERISCHE PARADIES/THE MEAN SAISON*, USA 1985, Phillip Borsos);

d) Gewaltneigung, worunter hier ein Verhalten verstanden wird, das aus einem inneren Drang, aus Gefühlen der Entlastung oder der bewussten Freude an Gewaltausübung gegen Menschen gekennzeichnet ist. Dieses gewalttätige Auftreten ist weniger ein klassisches Tatmotiv als eine zum Selbstzweck habitualisierte Begleiterscheinung bzw. wesensmäßige Interaktionsform des Täters. Die zugrunde liegenden Ursachen dafür können vielfältig sein: erlittener sexueller oder gewalttätiger Mißbrauch, extremes Minderwertigkeitsgefühl oder eine Dissozialität, die keine normativen Grenzen (Menschlichkeit, Recht auf körperliche Unversehrtheit, ...) anerkennt (Beispiel: *HENRY - PORTRAIT OF A SERIAL KILLER*).

	1920-49	1950-64	1965-79	1980-94	1995-97	gesamt
Filme gesamt ⁶³	8	17	61	366	121	573
Gewaltneigung in %	12 %	47 %	52 %	57%	60 %	56 %
Sexuelle Motive in %	50 %	59 %	54 %	39 %	61 %	46 %
Geltungssucht in %	37 %	29 %	18 %	34 %	44 %	34 %
Mutterneurose in %	0	29 %	21 %	18 %	14 %	18 %

Tabelle 12: Spezielle Tatmotive der Filmserienmörder⁶⁴

Die generelle und auch narrativ wie visuell gut darstellbare Gewalttätigkeit ist seit den achtziger Jahren zum herausragenden Kennzeichen von Serienmördern in ihrer filmischen Repräsentation geworden. Dies korrespondiert mit der in vielen Bereichen des Kriminalfilms, Thrillers und Horrorfilms seit dieser Zeit zunehmenden Präsenz von Psychopathen (vgl. Kap. 6.6), die durch ihr entgrenztes Verhalten gegenüber Sachen

⁶³ Mehrfachnennungen möglich

⁶⁴ Da in vielen Filmen mehrere Motive parallel angeboten werden, gibt es auch summarisch mehr als 100prozentige Anteile in einem Zeitraum.

(Zerstörung), Menschen (unter Druck setzen, quälen, belästigen, misshandeln bis zum Töten), ihrem Vergnügen an Gewaltausübung oder unkontrollierten Gewaltausbrüchen auffallen. Gewaltausübung führt in letzter Konsequenz zum Mord, der dann immer wieder wiederholt wird, entweder zwanghaft oder um den dabei erlebten Reiz (Kick) von Macht (Spannungsaufbau und Entlastung) zu genießen. Der Serienmörder ist quasi die Extremform dieser Persönlichkeit, für die im amerikanischen Sprachgebrauch auch der Terminus Soziopath verwendet wird, um ihre krankhafte Unfähigkeit zu sozial angemessenem Verhalten zu bezeichnen.

Sexuelle Motive spielen ebenfalls eine große Rolle, wobei in der kriminologischen Fachliteratur auch darauf verwiesen wird, dass eigentlich bei jedem Serienmörder sexuelle Motive mitschwingen: „Einem Serienkiller geht es immer um zweierlei: Sex und Macht“ (Robert K. Ressler 1997, 10f). Interessant erscheint aber, dass in den filmischen Verarbeitungen von Serienmördern der sexuelle Anteil gerade seit den achtziger Jahren rückläufig erscheint, wobei er zuvor regelmäßig bei über 50% der Täter gegeben war. Daraus ergibt sich, dass in der Boomzeit der Serienmörderfilme, also zwischen 1980 und 1994 andere als sexuelle Motive für wichtiger bzw. inszenierungswerter erachtet wurden, um die Person des Serienmörders interessant und plausibel für das Publikum zu machen.

Vergewaltigung als konkreter Bestandteil von sexuell motivierten Serienmorden ist selten inszeniert worden, was wesentlich in den Zensurbestimmungen begründet liegt. Sexuelle Freizügigkeiten im Spielfilm werden in den USA, dem Herkunftsland der meisten Serienmörderproduktionen, strenger beschränkt als extreme Gewaltdarstellungen (vgl. Williams 1998), die offensichtliche visuelle Mischung von Sexualität und Gewalt blieb und bleibt in fast allen Ländern ein Tabubereich. Als Vertriebsmöglichkeit hierfür bleibt nur noch der Hardcore-Bereich, der aber nur bei geringen Produktionskosten rentabel ist und somit kaum aufwendigere Spielfilme hervorbringt. Diese Filme sind zudem in der vorliegenden Untersuchung nicht erfasst worden.

Die Bedeutung des hier Geltungssucht genannten Motivs, also der Versuch der Täter, sich durch Morde in das öffentliche Bewusstsein zu bringen bzw. einer (oder mehreren) bestimmten Person zu imponieren, steigt. In diesen Fällen dienen die Taten dazu, um ein Gefühl der eigenen Stärke und Potenz zu erlangen, um sich aus dem Unbedeutendsein und dem Mittelmaß abzusetzen. In den Serienmörderfilmen wird dies häufig durch Versuche der Täter ausgedrückt, die Polizei lächerlich zu machen oder ein persönliches Machtspiel mit der ermittelnden Person zu entwickeln. Dazu werden dann zum Beispiel Mitteilungen an die Medien gegeben, einerseits um Panik in der Öffentlichkeit zu erzielen, andererseits die Ermittler unter Druck zu setzen und die eigene Macht und Bedeutung zu genießen. *To Be Somebody* ist der amerikanische Traum und „Der Kult von Berühmtheit in Amerika ist die hinterhältige Rache der Demokratie an dem ihr aufgebürdeten Prinzip der Gleichheit, das sie nicht erfüllen kann.“ (John Lahr, zitiert nach Heuermann/Kuzina 1995, 236). Daher sammeln die Täter Requisiten ihrer Taten und die öffentlichen Reaktionen in Form von Zeitungsartikeln oder Videoaufzeichnungen (Jame Gumb in *DAS SCHWEIGEN DER LÄMMER*; Mark Lewis in *AUGEN DER ANGST*).

Seit den 50er Jahren und seit den achtziger Jahren leicht rückläufig wurde für annähernd 20% der Filmserienmörder eine gestörte und tatrelevante Beziehungsstörung zur Mutter postuliert, die dann letztlich die Serienmorde möglich machte und fast immer im Zusammenhang mit sexuellen Motiven vorkommt. Dabei kann es sich um zwanghaft wiederholte Ermordungen der eigenen Mutter handeln (z.B. in *PSYCHO* oder in *SCHREI IN DER NACHT/A CRY IN THE NIGHT*, Kanada 1992, Robin Spy), um die rücksichtslose Durchsetzung von durch die Mutter verordneten moralischen Grundsätzen (z.B. in *INSPEKTOR JANEK UND DER PSYCHOKILLER/FORGET-ME-NOT-MURDERS*, USA 1994, Robert Iscove oder in *WURZELN DES BÖSEN/ROOTS OF EVIL*, USA 1990, Gary Graver) oder um ein sexuelles Begehren, das bestraft werden muss, indem das Objekt der Begierde vernichtet wird, wie in *PARTY LINE* (USA 1988, William Webb) und *DER GREIFER*. Die böse Mutter (Brauerhoch 1996) ist somit im Serienmörderfilm fest verankert und macht damit Frauen, die in der Regel die Opfer der Serienmörder sind, zu den eigentlichen Urheberinnen bzw. zum Ausgangspunkt der Bedrohung. Gleichzeitig rückt unbemerkt ein gesellschaftlicher Aspekt in den Vordergrund, denn schließlich produziert eine Gesellschaft die Täter, die sie hinterher opferreich und mühsam suchen muss. Der Serienmörder als Geißel der Gesellschaft wird aus ihr heraus produziert, er ist ihr Kind im Sinne der Widerspiegelung zwischenmenschlicher und gewalttätiger Strukturen.

Eine FBI-Studie (Degen 1990) belegt, dass 72% der realen Serienmörder unter einer tyrannischen und/oder kalten Mutter zu leiden hatten und dass der Vater häufig die Familie verließ, bevor der Sohn 13 Jahre alt war. In 70% der Familien gab es Alkoholprobleme, in 50% Probleme mit Kriminalität, in 53% mit psychischen Erkrankungen. Die späteren Täter wuchsen demgemäß in einer Atmosphäre auf, in der statt Wärme oder menschlicher Nähe sexuelle Repression herrschte.

Neben dieser Häufung bei den untersuchten Serienmördern entspricht dieser Sachverhalt einer gängigen Verdrehung im Zusammenhang mit sexueller Gewalt. „Im gleichen Zuge, in dem Frauen in die Opfer- und Männer in die Täterrolle gewiesen werden, bekommen die Frauen zumindest eine Mitschuld an dem Verbrechen zugesprochen; die Männer werden entlastet. Die Frau ist zwar das hilflose Opfer, aber trotzdem irgendwie selbst schuld. Der Mann ist zwar der Täter, kann aber irgendwie trotzdem nichts dafür.“ lautet das Fazit einer Untersuchung (Pütter 1996, 113) über Männer und Frauenbilder in den Mediendarstellungen.

4.2.3. Weitere Tätercharakteristika

Weitere Ergebnisse zu einer Typologie des Serienmörders im Spielfilm: 24-mal kommt Jack the Ripper, der Ahnherr der Serienmörder, vor, und zwar kontinuierlich seit den zwanziger Jahren. Damit referieren diese Produktionen auf historische Authentizität, in deren Rahmen sich vielfältige Spekulationen unterbringen lassen, blieb der Täter doch im realen Kriminalfall ungefasst und auf die Zugkraft dieser zum Mythos gewordenen Figur. Ungelöst bzw. unklare Fälle, nicht nur im Kriminalitätsbe-

reich, haben seit alters her eine große Anziehungskraft, nicht zuletzt um allen möglichen Verschwörungstheorien Platz zu bieten (Hitlers Tod, J.F.Kennedy-Ermordung, ...).

Dr. Jeckyll und sein alter ego Mr. Hyde werden sechsmal als Serienmörder gezeigt, wobei diese Verbindung erst in den 60er Jahren aufkommt und als Idealfall einer schizophrenen Persönlichkeit interpretiert wird, vergleiche dazu Oetjen 1994, 113ff.

Überwiegend wird der Serienmörder als unauffällige Erscheinung präsentiert, nur in 10% der Filme (60 mal) wird seine äußere Erscheinungsform als Indiz verwendet. Das Böse und Bedrohliche ist dementsprechend selten physiognomisch oder habituell determiniert, sondern schlummert unter einer unauffälligen Fassade.

Die Rezipienten kennen den Täter in mehr als einem Drittel der Fälle (36%) von Anfang an, sie haben dementsprechend einen entscheidenden Wissensvorsprung. Die Aktivitäten der Ermittler werden dadurch unmittelbar in ihrer Relevanz und Qualität bewertbar und die Gefährdung der Opfer und Ermittler abschätzbar und antizipierbar.



Abbildung 6: Filmstill aus DER GREIFER

Als großer Unbekannter, der nur schemenhaft oder maskiert gezeigt wird, tritt der Serienmörder in 104 Filmen (18%) auf, gar nicht zu sehen ist er in 5 Filmen, hier fungiert er nur als Hintergrund, vor dem die eigentliche Filmhandlung geschieht. In annähernd zwei Dritteln der Serienmörderfilme wird der Täter erst gegen Filmende präsentiert, sei es, dass er dann erst für das Publikum auftritt oder dass er dann als einer von mehreren Verdächtigen entlarvt wird. Klas-

sische Beispiele hierfür sind DIE WENDELTRAPPE, ANGELOCKT (LURED, USA 1947, Douglas Sirk), GRADUATION DAY (USA 1980, Herb Freed) oder DAS MÄDCHEN MIT DEN SCHWARZEN STRÜMPFEN.

Eine weitere Ausnahme im Serienmörderfilm stellen die Filme dar, die einen Polizisten als Täter inszenieren. Dies geschah bisher in 59 Filmen (10%, vgl. auch 4.4), wobei der Großteil nach 1985 entstand. Auch hier lässt sich die Suche nach alternativen Handlungen als eine Ursache annehmen. Ein weiterer Hintergrund wird eröffnet, wenn man die Rolle der Polizei im Slasher bedenkt, worunter ein Großteil der Filme fällt, die Cops zu Serienmördern meist jugendlicher Opfer machen. Gerade für diese Teeniefilme ist es konstitutiv, dass die traditionellen und im realen Leben ihrer Rezipienten waltenden Autoritäten hinterfragt, lächerlich gemacht oder ins Böse gewandelt werden. Die MAD COP- und PSYCHO-COP-Reihen mit zusammen fünf Spielfilmen belegen dies. Staatliche Autorität versagt fast grundsätzlich in den Slasher, aber auch bei vielen anderen

Serienmörderfilmen lässt sich ein unzureichender Schutz durch die Polizei konstatieren, letztlich müssen sich die Protagonisten selbst helfen.

4.2.4. Täterausschaltung

	1920-49	1950-64	1965-79	1980-94	1995-97	gesamt
Filme gesamt	8	17	61	366	121	573
Verhaftung	3 37%	10 59%	17 28%	57 15%	30 25%	117 20%
Tötung	3 37%	5 29%	33 54%	224 61%	65 54%	330 57%
Bleibt unklar	1 12%	1 6%	5 8%	54 15%	8 7%	69 12%
Macht weiter	1 12%	0	5 8%	30 8%	10 8%	46 8%
Selbstmord	0	4 23%	7 11%	14 4%	14 11%	39 7%

Tabelle 13: Historische Entwicklung der Täterausschaltung

Die verbreitetste Form, einen Serienmörder zu stoppen, ist im Spielfilm seine Tötung, meist begleitet durch einen Kampf auf Leben und Tod mit dem Ermittler oder seltener einem Opfer.

Nur in 20% aller Filme kommt es zu einer Verhaftung, die offensichtlich bei den Filmproduzenten wenig geschätzt wird. In 12% bleibt das Ende unklar, d.h. eventuell könnte der Täter entkommen sein oder der Verdächtige war nicht der eigentliche Serienmörder. Offensichtlich weiterleben wird der Täter in 8% der Filme, was sich vor allem bei den auf Fortsetzung angelegten Teeniefilmen HALLOWEEN, FREITAG DER 13. oder CAMP DES GRAUENS anbietet.

Selbstmord als letzter Ausweg, sich den Verfolgern oder der eigenen Bösartigkeit zu entziehen, wählen 7% der Filmserienmörder. Dieses Ergebnis belegt den Hang der Filmemacher und ihrer Kunden, diese Geschichten möglichst extrem zu erzählen, also mit finalem Showdown, mit ausgedehnten Kampfszenen und mit der Tötung = Strafung des Mörders als Unperson: „Eine Unperson ist eine Kreatur, deren Ermordung ein Gefühl des Triumphes auslöst, ohne dass Schmerz, Gefühle von Verlust oder Leere dieses komplizieren.“ (Wulff 1985a, 37). Im Vergleich dazu enden die meisten realen Serienmörderfälle recht unspektakulär mit Verhaftung, langwierigen Justizverfahren und psychologischen/psychiatrischen Untersuchungen. Nur sehr wenige Filme⁶⁵ behandeln diese Phase und wenn, dann häufig um das Justizsystem als zu nachgiebig und uneffektiv zu skizzieren. Strafe soll sein und wird daher durch die Ermittler aus mehr (Notwehr) oder weniger (Selbstjustiz) großer Notwendigkeit vollzogen.

⁶⁵ z.B. RAMPAGE - ANKLAGE MASSENMORD, USA 1987, William Friedkin

Die historische Entwicklung zeigt, dass die Tötung erst seit dem Ende der sechziger



Abbildung 7: Plakat zu EIN MANN WIE DYNAMIT

filme hingewiesen worden. Nicht gefasste Serienmörder kommen wesentlich im Horrorgenre vor, nicht nur um die Option auf eine Fortsetzung offenzuhalten, sondern auch um den Schrecken und die Angst nicht am Filmende zu beenden. Ein offenes Ende beschäftigt die Zuschauer erheblich länger, weil diese Unklarheit durch eigene Vermutungen beseitigt werden muss. Dabei bleiben der Phantasie und auch dem Angstpotential mehr Raum, die sich im wohligen Schauer vor der Kinotür oder in der eigenen Wohnung genießen lassen. Die Angstlust findet hier ein wichtiges Reservoir.

Jahre die Verhaftung als verbreitetstes Ende von Serienmorden ablöste. Seit dieser Zeit ist also ein deutlich stärkeres Interesse an spektakulärer und finaler Abrechnung anzunehmen. Dabei wird immer wieder Selbstjustiz als adäquates Mittel der Bestrafung vorgeführt. Nicht nur Charles Bronson, dessen Filmkarriere mit dem Motiv der Rache und der Selbstjustiz untrennbar verbunden wurde, übernimmt diesen Part, in seinen Filmen wird es allerdings völlig ungeschminkt propagiert und gerechtfertigt: „Er macht das einzig Richtige“ verkündet das Filmplakat. Auch die Filme mit immer weitermordendem Täter bekamen wesentlich seit dieser Zeit Bedeutung. Als ein Grund ist schon auf die Slasher-

4.3. Opfer im Mittelpunkt

Die Opfer der Serienmörder gehören zu den Personen, die zwar in größerer Zahl auftreten, aber meist nur wenig Handlungsanteile haben. Sie dienen dementsprechend nur als Versatzstücke im Wechselspiel von Täter und Ermittler, ein differenziertes Persönlichkeitsprofil fehlt ihnen, häufig findet sich geradezu eine Tendenz zu ihrer

Entwertung. Präsentiert werden sie dann nur als beliebiges lebendig/totes Material, das vom Täter benutzt und von den Ermittlern später begutachtet wird. Trauer und Verzweiflung im Zusammenhang mit ihrem Tod kommt den Opfern höchst selten zu, am ehesten noch, wenn es sich um Kinder handelt. Eine andere Opferform wird z.B. im Slasher mit dem final girl, seltener ihrem männlichen Pendant, als potentiellm Opfer und Stellvertreter des Ermittlers inszeniert, das dann seinerseits den Bedroher ausschaltet. Einige wenige Filme dramatisieren die Bedrohung eines speziellen Opfers durch einen Serienmörder und betonen somit filmumspannend die Situation des Ausgeliefertseins und der Selbsthilfe. Aus Objekten des Gesehenwerdens, der Begierde und der Gewalt werden Subjekte, die sich wehren und letztlich siegen, z.B. in *DIE AUGEN EINS FREMDEN* (*EYES OF A STRANGER*, USA 1980, Ken Wiederhorn) oder in *DAS UNSICHTBARE AUGE* (*SOMEONE IS WATCHING YOU*, USA 1978, John Carpenter).



Diagramm 7: Geschlecht der Opfer

Überwiegend Frauen werden im Serienmörderfilm zum Opfer, und rechnet man ihren Anteil bei den Kindern und den gemischten Opfern dazu, wo er jeweils bei mehr als 50% liegt, so ergeben sich mehr als 75% weibliche Opfer. Serienmörderkriminalität ist somit gegen Frauen gerichtet und wird von Männern, siehe oben, ausgeübt. Sie stellt damit die markanteste und spektakulärste Form von Gewalt gegen Frauen dar, wobei sexuelle Motive in diesen Filmen weitaus seltener formuliert werden als attraktive Frauen als Opfer präsentiert sind. Die klare Rollenzuschreibung Opfer für Frauen ist nicht nur im Serienmörderfilm zu finden: „Wenn eine Frau im Gewaltkontext erscheint, dann mit großer Wahrscheinlichkeit als Opfer.“ (Röser/Kroll 1995, 17). Weiteres Kennzeichen vieler weiblicher Opfer ist ihre Selbstständigkeit. Sie sind berufstätig, erfolgreich, engagieren sich z.B. als Journalistinnen in Fällen von Gewalt gegen Frauen und geraten so zwangsläufig ins Visier der Serienmörder (z.B.: *DIE AUGEN EINES FREMDEN* oder *DAS HORROR-HOSPITAL/ VISITING HOURS*, Kanada 1981, Jean Claude Lord). Rettung für sie gibt es erst, wenn sie die Sprache der Vernunft gegen die der Gewalt eintauschen. Neben ihrer Funktion als Opfer haben diese Frauen noch eine spezielle Schaulust des Publikums zu befriedigen⁶⁶. Der Tod attraktiver Frauen übt einen spezifischen Reiz, der von Regisseuren von de Palma über Hitchcock bis zu Dario

⁶⁶ „Needless to say, horror movies spend a lot of time looking at women, and in first-person ways that do indeed seem well described by Mulveys „sadistic-voyeuristic“ gaze“ Clover 1992, 8.

Argento bewusst in ihren Werken inszeniert wird⁶⁷. Haben sie ohnehin in allen darstellenden Medien eine sehr dekorative Funktion⁶⁸, so werden sie im Serienmörderfilm wesentlich im Moment der Bedrohung, der Angst und der Hilflosigkeit gezeigt und dies wird, nicht nur im Serienmörderfilm, durch konventionalisierte Versatzstücke vermittelt: städtisches Ambiente; nachts; junge und attraktive Frau, die zuvor häufig als sexuell freizügig zu sehen war (Tänzerin, Prostituierte), allein unterwegs; subjektive Kamera des vermutlichen Aggressors; Frau bemerkt Anwesenheit eines Verfolgers; ängstliche Blicke; Versuch des Weglaufens; plötzliches Erscheinen des Täters vor ihr; Blick aus der Opfersicht von unten auf den Kopf des Täters – Gegenschnitt - Blick des Täters auf das angstverzerrte Gesicht der Frau; Schreie; Täter ermordet die Frau, wobei häufig spritzendes Blut die Drastik unterstreichen soll; dies alles unterlegt mit synthetischen, monotonen Klängen hoher Tonlagen, die seit dem Ende der siebziger Jahre in allen Formen der Spannungsdramaturgie verwendet werden. Der reale Fall Ed Gein und seine filmische Adaption in *PSYCHO* unterstreicht schon allein die Fixierung der massenmedialen Ausformung von Serienmördern auf Schauwerte, z.B. durch die Verwendung junger attraktiver Frauen, während reale Täter (Gein) durchaus andere Vorlieben hatten und haben. Nicht nur wird damit Schaulust befriedigt und angeregt, sondern es wird eine besondere Ausrichtung von Serienmördern in den Köpfen der Rezipienten angelegt, die natürlich mit anderen Dispositionen korrespondiert (Schaubjekt Frau in allen massenmedialen Kontexten⁶⁹, gesellschaftliche Ideale von Weiblichkeit, ...).

Männer als originäre Opfer von Serienmördern kommen selten und dann meist im Zusammenhang von Homosexualität vor, z.B. in *APOLOGY-TÖDLICHES GESTÄNDNIS*, (USA/Kanada 1986, Robert Biermann) oder in *CRUISING* (USA 1980, William Friedkin). Ein nicht unerheblicher Prozentsatz von Opfern lässt sich durch unmoralisches Verhalten charakterisieren. Hierunter lassen sich Prostituierte, Homosexuelle oder sexuell Freizügige fassen. Dieser Opferkreis kommt in 75 Filmen (= 13%) vor. Der Serienmörder fungiert hier als pädagogisch-moralisches Korrektiv, er wird zum Rächer der offiziellen Sittenhaftigkeit. Dies wird in diesen Filmen nicht speziell thematisiert, sondern bleibt eher eine untergründige Selbstverständlichkeit: Wer sich so

⁶⁷ Vgl. dazu Zitate dieser Regisseure bei Clover 1989. Zu gleichlautenden Ergebnissen kommt eine Untersuchung zur Ikonographie der Geschlechter im Zusammenhang von Fernsehserien: „Frauen werden in Serien häufig kodifiziert als flexibel einsetzbare Bild-Elemente einer Erzählung, als Tropen. Sie haben stärker eine bildrhetorische Funktion und sind weniger wichtig für den Ablauf von Aktionen.“ Schneider 1995b, 148. Ein weiteres, aussagekräftiges Beispiel dieser funktionalen Einbindung von Frauen liefert ein Bericht im Süddeutsche Zeitung Magazin (42/1997) anlässlich des deutschen Kinostarts von *SCREAM* mit dem Titel: „Diese Frauen müssen sterben“. Visualisiert wurde dieser Beitrag mit großformatigen Aufnahmen der Darstellerinnen, untertitelt mit: „Noch nie wurden nette Mädchen so gutgelaunt abgeschlachtet“.

⁶⁸ „Egal in welchem Kontext die Frau erscheint und was sie zu sagen hat, über die Inszenierung ihres Körpers erhält sie eine sexuelle Bedeutung.“ Röser/Kroll 1995, 13

⁶⁹ Sexuelle Gewalt wie Vergewaltigung, Nötigung, Belästigung stehen in den Medienangeboten unserer Kultur in einem bestimmten Verständnisrahmen. Röser/Kroll (1995, 20) haben in ihrer Studie über die Rezeption von Gewalt und Sexualität im Fernsehen auf den Umstand verwiesen, dass sexuelle Gewalt gegen Frauen häufig als lustvoll und somit positiv dargestellt wird. Oder sie wird bagatellisiert, teilweise sogar positiv besetzt.

verhält, muss sich nicht wundern, wenn ihm etwas geschieht. Überdies korrespondiert dieser Befund mit der realen Serienmörderkriminalität, auch hier sind häufig Prostituierte Opfer, da sie nachts öffentlich präsent sind und die Behörden zumindest anfangs ein langsames Ermittlungstempo anschlagen, da das Verschwinden von Prostituierten aus einem Bezirk häufig vorkommt und vielerlei Ursachen haben kann. In den Spielfilmen schwingt dabei auch das Resentiment „selbst schuld“ mit und verrät damit eine extrem inhumane Komponente offizieller wie gesellschaftlicher Moralvorstellungen.

Kinder als Opfer sind meist kleine Mädchen, die nach dem traditionellen Schema vom freundlichen Onkel oder Schwarzen Mann gelockt und schließlich getötet werden. Diese Tradition zieht sich ungebrochen von *M-EINE STADT SUCHT EINEN MÖRDER* (1931) über *ES GESCHAH AM HELLICHEN TAG* (1957) bis zu *DER STILLE HERR GENARDY* (D 1997, Carlo Rola) und markiert damit eine weitere Konstante vorrangig der westeuropäischen Kultur, die zwar in dieser Drastik von geringer realer Häufigkeit ist, aber als permanente Gefahr in den Köpfen von Erwachsenen und als Erziehungsthema für die Kinder präsent ist. Die repressive Ausrichtung von Sexualität in unserer Kultur wird in diesen Fällen ungeschminkt deutlich, obwohl sie zahlenmäßig ungleich häufiger gegenüber Frauen vorkommt, dort aber weniger dramatisch empfunden wird. Öffentliche Reaktionen in den Spielfilmen und in der Realität sind bei Kindern als Opfer immer stärker. Auffällig ist, dass Kinder als Opfer in amerikanischen Serienmörderfilmen im Verhältnis zu den



Abbildung 8: Filmplakat zu AMERICAN KILLER

Produktionszahlen seltener vorkommen (1,8%) als in europäischen (7,3%) und speziell in deutschen Produktionen (13,7%). Missbrauch und Ermordung von Kindern ist demgemäß eine vor allem deutsche Filmvariante⁷⁰, die durch reale Fälle von Sexualdelikten an Kindern immer weiter genährt wird.

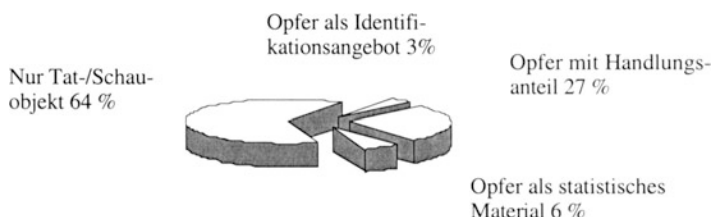


Diagramm 8: Handlungsanteil der Opfer

Offensichtlich liegt die wesentliche Bedeutung von Opfern, d.h. überwiegend attraktiven Frauen, in der Situation ihrer Bedrohung und Ermordung bzw. darin, als Leiche gezeigt zu werden. Diese Funktion hat sich historisch wenig gewandelt, d.h. ab der Zeit, in der Gewalttaten darstellbar wurden, wurden die Opfer in ihrem Ausgeliefertsein, in ihrer Todesangst und als lebloser Körper präsentiert. Je nach Genre variiert dabei das Ausmaß und die Drastik dieser Präsentation, aber sie gehört als wesentliches Element (64% = 361 Filme) zum Serienmörderfilm.

Bei 26% der Filme haben die Opfer größere Handlungsanteile vor ihrer Ermordung, d.h. ihre Präsenz im Film bis zur Tat ist ausgedehnter, die Funktion des Schauobjekts bleibt jedoch erhalten.

In 5% werden die Opfer nur genannt, d.h. es wird von ihnen gesprochen, ohne dass sie gezeigt werden. Diese Methode bot sich angesichts der herrschenden Zensurmaßgaben bis zum Ende der 60er Jahre an.

Als Protagonisten mit breitem Handlungsanteil und detaillierterer Personencharakteristik werden Opfer selten (3% = 19 Filme) gezeigt. Schon im Hinblick auf ein zumindest glückliches Ende verbietet sich die Konzentration auf eine Person, die irgendwann als Opfer des Serienmörders umkommen wird. Dieses Dilemma wurde in der Figur des final girls gelöst, auch dieses verbleibende Mädchen ist eigentlich zum Opfer bestimmt, kann sich aber gegen den Mörder behaupten. Helen in *DIE WENDELSTREPPEN* ist ein frühes Beispiel, sie steht im Mittelpunkt der Aktionen und der Dramaturgie, alles, auch der Zuschauer, wird auf sie bezogen und durchlebt an ihrer Seite die Situationen wachsender Bedrohung. Wird Rettung hier noch passiv erlebt und durch den unerwarteten Eingriff

⁷⁰ z.B. ANWALT ABEL: *DIE SPUR DES MÄDCHENMÖRDERS*, D 1997, Marc Rothemund; *DER STILLE HERR GENARDY* oder die zwei Versionen des Klassikers *ES GESCHAH AM HELLICHEN TAG* (1958 und D 1996, Nico Hofmann).

einer dritten Person ermöglicht, wird sie später in den typischen Slasherfilmen der 80er Jahre vom final girl durch Eigenaktivität und Kampfbereitschaft möglich. Eine feministische Sicht des final girls (als phallische Frau) zieht eine Verbindungslinie zum Serienmörder. Beide stehen demnach außerhalb der patriarchalischen Ordnung des Normalen, beide stellen eine Bedrohung der männlichen Macht als dessen Anderes dar. Auch aus diesem Gedanken ergibt sich in Zeiten emanzipatorischer Bewegungen eine zunehmende Verbreitung der Serienmörderinnen (als weitere Form der phallischen Frau)⁷¹.

Selten sind dramaturgische Konzepte wie in Hitchcocks *PSYCHO*, in dem die Protagonistin Marion Crane nach einem Drittel der Film Laufzeit ermordet wird, womit Orientierungslosigkeit und das Bedürfnis nach neuer personaler Anbindung, in diesem Fall an Norman Bates, dem Täter, provoziert wird. Der sichere Boden der alltäglichen Filmkonvention wurde verlassen, was allerdings bis heute nur in wenigen Serienmörderfilmen gewagt wurde.

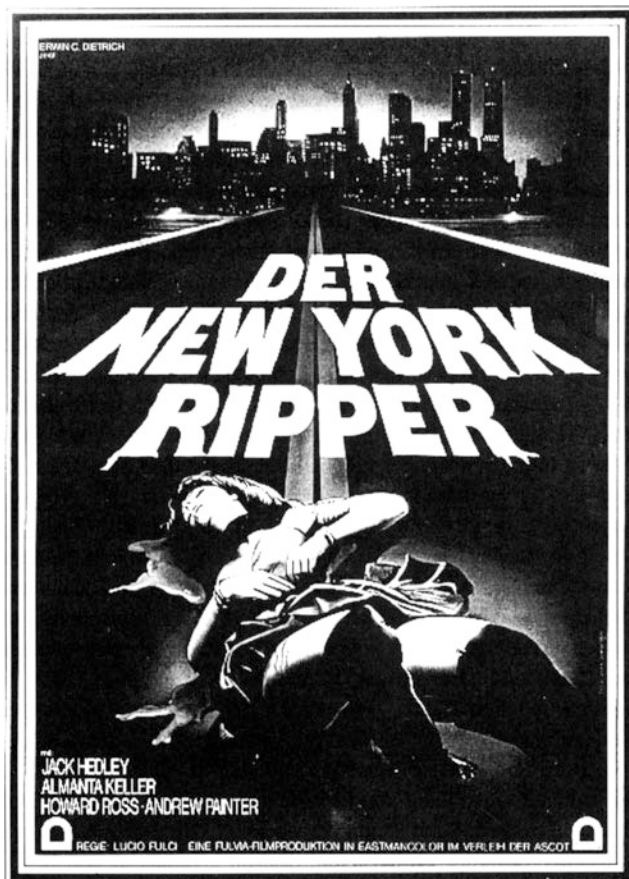


Abbildung 9: Filmplakat zu NEW YORK RIPPER

⁷¹ Vgl. dazu zusammenfassend Weingarten (1995) und darin auch die Analyse zu *BLUE STEEL*.

4.4. Ermittler im Mittelpunkt

Zur Grundausrüstung fast jedes Kriminal- oder Horrorfilms und Thrillers gehört eine Person, die das auftretende Unrecht aufklärt bzw. die Gefahr bannt (vgl. 3.1). Häufig wird diese Person durch Merkmale wie Aussehen, Stärke, Intelligenz, Ehrlichkeit, Mut oder Erfolg ausgezeichnet.

Dieser Filmheld steht in der Tradition der mythischen Heroen und Drachentöter. Er (oder seltener auch sie) kann in seiner Gestaltung vielfältig sein, vom strahlenden Supermann über einen Verlierertyp bis hin zur Durchschnittsperson, die über sich hinauswächst, auf jeden Fall fungiert er als Identifikationsangebot. „In seiner situativen Unmittelbarkeit von Wort und Tat eröffnet er uns einen Handlungsraum; damit entlastet er von Ohnmacht und Untätigkeit, zugleich gibt er sich auch als Stellvertreter (repräsentatives Prinzip) her, indem er tut - ich hingegen nicht.“ (Schlüter 1995, 851). Neben der dramaturgischen Funktion kommt dem Held auch eine diskursive zu, er strukturiert die Handlung, die dargestellten Situationen und Perspektiven sowie deren Wahrnehmung. Und in der Figur des Helden äußert sich seine ideologische Funktion⁷²: „Der Held mag scheitern oder siegen, die Welt „ist in Ordnung“, weil sie neue Einzelgänger für den Durchschnittsbürger „in Ordnung halten“.“ (Schirmer 1982, 34). Die Individualisierung von Problemen und Problemlösungen in Form von zur *persönlichen Sache* gemachten Angelegenheiten ist ein Kennzeichen fast aller populären Spielfilme. Die Personalisierung reduziert die Fragestellung, macht sie fassbar und überschaubar, verschleiert dagegen aber auch ihren unrealistischen Charakter. Im Zusammenhang von Serienmörderfällen bedeutet dies, dass es in der Wirklichkeit nahezu unmöglich ist, den Täter durch einen individuell agierenden Protagonisten stellen zu können. Gleichwohl ist dies die gebräuchlichste dramaturgische Form. Vermittelt wird dabei die in allen Filmgenres und auch in vielen anderen Gattungen gebräuchliche und bediente Vorstellung von der Wichtigkeit individueller Aktivität und Bedeutung, die derartig gesellschaftlich kaum gegeben ist. In dieser ausgeprägten Form wird ein exponierter Ermittler im Serienmörderfilm erstmals in *Dr. X* (*Doctor X*, USA 1932, Michael Curtiz) und dort in der Person des Journalisten Nick Taylor inszeniert.

Prädestiniert bei Straftaten von gesellschaftlicher Bedeutung, wie dies ein Serienmörderfall darstellt, ist die Polizei als Hüter der Ordnung und als exekutives Organ der Gesellschaft zur Gewährleistung privater Unversehrtheit. Privatdetektive, die im klassischen Kriminalfilm eine hohe Bedeutung haben, kommen im Serienmörderfilm nur selten vor, da es sich bei diesen Delikten um keine Privatsache handelt. Journalisten, Psychologen oder Juristen werden vereinzelt zu Antagonisten des Täters gemacht. Je nach Perspektive des Spielfilms kann den Opfern aber auch die Rolle des Ermittlers zuwachsen, zum einen in der Situation der Bedrohung, indem sie den Kampf erfolgreich aufnehmen, zum anderen, indem sie als Überlebende eines Anschlags die Verfolgung und Ermittlung in die eigenen Hände nehmen.

⁷² im Althusser'schen Sinne (1973), der Ideologie als System von Repräsentationen (Bilder, Geschichten, Vorstellungen, Werten, ...) der gesellschaftlichen Funktionsfähigkeit versteht.

379 (=67%) der untersuchten Serienmörderfilme illustrieren und dramatisieren die Tätersuche durch die Polizei. Die Polizei erweist sich als wichtigste Ermittlungsinstanz in Serienmörderfällen. Dabei wird die Ermittlungstätigkeit häufig auf ein bis zwei Personen zugeschnitten, die Polizei wird personalisiert durch die jeweiligen Protagonisten, die teilweise auch gegen den Polizeiapparat ihre Arbeit verrichten. Nicht nur aus dramaturgischen Gründen wird dem Ermittler in 71 Filmen (=12%) eine Frau als Helferin zugeordnet, was häufig auf eine Beziehung zwischen beiden hinausläuft. Gleichzeitig wächst mit der Partnerin die Angreifbarkeit des Ermittlers, dem Täter bietet sich ein Ziel, um den Ermittler unter Druck zu setzen. Umgekehrt ist ein männlicher Partner bisher noch für keine Ermittlerin zum Problem geworden, indem er vom Täter als Druckmittel gegen sie verwendet worden wäre. Auch hier zeigt sich die immer wieder inszenierte Schwäche von Frauen: sie sind meistens Opfer oder Zielscheibe von Gewalt.

Differenziert man die Serienmörderfilme, in denen einzelne Polizisten betont in der verantwortlichen Ermittlerrolle präsentiert werden, nach ihrem Geschlecht, so ergibt sich:

von 289	1920-49	1950-64	1965-79	1980-94	1995-97	gesamt
Polizist	2 (67%)	10 (100%)	24 (100%)	138 (79%)	54 (69%)	228 (79%)
Polizistin	1 (33%)	0	0	36 (21%)	24 (31%)	61 (21%)

Tabelle 14: Geschlecht der führend ermittelnden Polizisten

228 mal stehen Polizisten im Mittelpunkt der Tätersuche, dagegen sind es nur 64 mal Polizistinnen. Die restlichen der oben genannten 379 Filme präsentieren ein Polizeiteam oder zumindest mehrere gleichgewichtig beteiligte Ermittlungsbeamte. Nicht überraschend zeigt sich hier, dass der Anteil von Frauen erst seit den 80er Jahren spürbar steigt. Dies resultiert aus der nun schon mehrfach angesprochenen Veränderung in der Folge von Emanzipationsbewegungen als gesellschaftlichem Prozess der wachsenden Akzeptanz von Frauen in traditionellen Männerrollen und ihren wachsenden Ansprüchen an eine berufliche, soziale und politische Beteiligung. Frauen als Polizistinnen, Psychologinnen, Anwältinnen oder Journalistinnen haben kontinuierlich bei der Suche nach den Filmserienmördern zugenommen, wobei ihr Auftreten regelmäßig zu Konflikten, Konkurrenzen und Kompetenzgerangel mit männlichen Kollegen oder untereinander führt. Als Ausnahme davon erscheint hier ANGELOCKT von 1946, in dem eine Frau zur Hilfspolizistin avanciert, um als Lockvogel einen Frauenmörder zu überführen. Sie ist eigentlich keine ausgebildete Polizeibeamtin und wird am Ende „natürlich“ auch von Männern aus der Gefahr gerettet. Polizistinnen, die wie ihre männliche Kollegen mit allen Möglichkeiten (Waffenbesitz, Handlungsspielräume bis zur Gewaltanwendung) versehen werden, kommen erst im Laufe der achtziger Jahre auf, wobei ihre Funktion häufig noch auf ein Spezialgebiet, z.B. die Rolle der Polizeipsychologin, beschränkt bleibt.



Abbildung 10: Filmplakat zu BLUE STEEL

BLUE STEEL (USA 1989, Kathryn Bigelow) ist ein prominentes Beispiel einer am männlichen Pendant orientierten Polizeibeamtin. Hier wird nicht nur die junge Polizistin Megan Turner mit ihren Problemen in der Polizeihierarchie vorgestellt, sondern die fatale Verknüpfung von Macht und Gewalt und Sexualität. Der Mörder verehrt Megan wegen ihrer Waffe, der damit verbundenen Macht und deren Einsatz, ähnlich wie sie ihren Beruf wegen seiner Machtfülle erstrebte, wodurch sie Autonomie nicht zuletzt vom gewalttätigen Vater erhofft. Es entwickelt sich eine Beziehung zwischen Megan und dem Serienmörder, die letztlich nur dadurch zu beenden sein wird, dass sie ihn durchlöchert. Dabei unterscheidet sie sich in keiner Weise mehr von ihren

männlichen Kollegen à la *Dirty Harry*, die finale Schießerei wird als Blutbad zelebriert, die Grenzen zwischen Täter und Polizistin verwischen angesichts ihrer Leidenschaft bei diesem Duell. Eine spezifische weibliche Note in dieser klassischen Männerrolle fehlt, der emanzipatorische Impetus reduziert sich darauf, dass Frauen genauso kämpfen können wie Männer. Das allerdings ist noch neu und eröffnet Frauen bis dahin ungewohnte Handlungsmuster. BLUE STEEL wurde damit auch zu einem Wegbereiter, nicht zuletzt weil er auch ästhetische Qualitäten hat und sich nicht nur auf die Darstellung einer ungewöhnlichen Polizistin verlässt. Die Ästhetisierung von Uniform und Waffe, von Blau als Symbolik der damit verbundenen Kälte und die Spannungsdramaturgie mit Suspense im Sinne des Wissensvorsprungs der Zuschauer vor den Protagonisten sowie den vielen Leerstellen in der Erzählung - man erfährt nur sehr wenig über die Personen und muss sich daher vieles zusammenreimen - erzeugen eine atmosphärische Dichte, die diesen neuen Polizistinentyp erfolgreich werden ließ. Sie sind keine besseren Poli-

izisten, sondern gleichen letztlich ihren männlichen Kollegen, wollen sie Erfolg haben.⁷³ Die Polizeieinsätze in den Serienmörderfilmen lassen sich folgendermaßen kategorisieren:

von 573 ⁷⁴	1920-49	1950-64	1965-79	1980-94	1995-97	gesamt ⁷⁵
Professionelle Polizei	3 37%	8 47%	30 49%	195 53%	89 73%	325 57%
Dilettantische Polizei	3 37%	5 29%	10 16%	85 23%	10 9%	111 19%
Polizist als Täter	0	2 12%	7 12%	32 9%	15 12%	59 10%
Polizei ohne Bedeutung	2 25%	4 23%	21 34%	87 24%	19 15%	133 24%

Tabelle 15: Rolle der Polizei in absoluten und Prozentzahlen

In der Hälfte der Filme agiert die Polizei professionell, d.h. sie wird als kompetente und zielorientierte Behörde vorgeführt, die die ihr übertragenen Aufgaben trotz interner Spannungen löst. Dieses Image wurde vor allem auch in den vielen TV-Produktionen seit 1995 gepflegt, aber schon zuvor wurde die Polizei in etwa der Hälfte der Fälle positiv bewertet.

In 111 Filmen wird die Polizei als unfähige Institution vorgeführt. Dies kann an chaotischen Strukturen, an negativ gekennzeichneten und unfähigen Vorgesetzten oder an inkompetenten Ermittlern liegen (z.B.: in *ANGST IN DER STADT/LA GRANDE FROUSSE*, F 1964, Jean-Pierre Mocky; in den *PSYCHO* - Fortsetzungen (USA 1982, Richard Franklin und USA 1985, Anthony Perkins) oder in *DIRTY HARRY* (USA 1971, Don Siegel), wobei in diesem Beispiel ein einzelner Polizist im Alleingang das Problem löst, die Polizeihierarchie aber als handlungsunfähig, inkompetent und untätig gezeichnet wird. Den größten Anteil an Filmen mit dieser Akzentuierung stellen die Teeniefilme (= Slasher), da in ihnen ohnehin viele Autoritäten karikiert werden, was beim amerikanischen Sheriff wohl besonders reizvoll erscheint. Regelrecht als Täter werden Polizisten in 59 Filmen gezeigt, damit stellen sie mit 10% einen überproportional hohen Anteil ihrer Berufsgruppe an den Serienmördern. Erstmals wurde 1970 in *TÖDLICHE FERIEN* (*AND SOON THE DARKNESS*, GB, Robert Fuest) ein Polizist als Serienmörder junger Frauen dargestellt, seitdem hat diese Storyvariante wachsende Beliebtheit, wobei sich diese nicht nur auf die Slasher beschränkt, denn gerade in den Serienmörderfilmen seit 1995 hat sie mit 12% ihren Anteil behauptet, obgleich die Slasher und Horrorfilme gleichzeitig nur noch selten vorkamen. In 133 Filmen spielt die Polizei keine Rolle. In

⁷³ „In der Epoche des so genannten Postfeminismus zollt Hollywood zwar dem Zeitgeist seinen Tribut, aber die Frauenbewegtheit der Kinobranche bleibt pures Lippenbekenntnis.“ Peitz 1995, 89

⁷⁴ Mehrfachnennungen möglich

⁷⁵ Durch Doppelnennungen ergeben sich mehr als 100% der 567 untersuchten Filme, da in einigen z.B. ein Polizist als Täter vorkommt, aber die gegen ihn ermittelnden Polizisten dennoch professionell erscheinen.

diesen Filmen gibt es entweder andere Ermittler (unschuldig Verdächtige, final girls), sie dramatisieren ein Täter-Opfer-Verhältnis oder sie sind stärker auf die Person des Serienmörders fokussiert (z.B. PSYCHO oder AUGEN DER ANGST).

Opfer als diejenigen, die den Täter ausschalten (final girl) bzw. ihn überführen, teilweise unterstützt durch einen professionellen Ermittler, kommen in 142 (=25%) Filmen vor, wobei Ermittlung hier häufig Notwehr oder Vergeltung bedeutet.

Die hohe Zahl weiblicher Opfer, die Figur des final girls und die häufig bedrohte Frau an der Seite des Ermittlers verweisen auf ein breites Interesse und große Nachfrage an Darstellungen von Frauen in Gefahr oder Angst. Dass sowohl Täter (85%) als auch Ermittler (74%) überwiegend männlich sind, unterstreicht diesen Umstand.

Aber nicht nur in Teeniefilmen wie HALLOWEEN gelingt es Frauen, ihre Bedroher zu überwäligen, auch in Filmen für ein breiteres Publikum wird die Frau als Opfer, das sich letztlich erfolgreich wehrt, vorgeführt. Dies im wahrsten Sinne des Wortes, da diese Protagonistinnen dem Zuschauer ebenso wie dem sie belauernden Täter als Schauobjekt präsentiert werden. Beispiele sind DAS UNSICHTBARE AUGE; DAS UNHEIMLICHE AUGE/ DELIRIUM, I 1986, Lamberto Bava; AUGENBLICKE MIT DEM MÖRDER/ POSED FOR MURDER, USA 1988, Brian Thomas Jones.

Final boys kommen äußerst selten vor (15 Filme), was sich schon aus den obigen Bemerkungen über die Opfer im Serienmörderfilm ableiten lässt. Ein besonderer Ermittlertyp ist der unschuldig Verdächtige, der fälschlicherweise für den Serienmörder gehalten wird und sich nun seinerseits auf die Jagd nach dem Täter macht, um seine Unschuld zu beweisen. 7% (= 43 Filme) wählen dieses dramaturgische und narrative Muster (z.B. FRENZY, GB 1971, Alfred Hitchcock) einer Zwickmühle zwischen Täter und Polizei.

Der strahlende Held (Vorbild, Musterpolizist) als Ermittlertyp kommt nur in 46 Filmen vor (z.B. KOMMISSAR MAIGRET STELLT EINE FALLE oder DER GREIFER, D. 1956, Eugen York).

Weitaus häufiger werden Ermittler als zerrüttete Charaktere präsentiert. Klassisch ist der Polizist, der Probleme mit seinen Vorgesetzten hat, dessen Privatleben in die Brüche geht und der ein Alkoholproblem hat (vgl. die Analyse von DER COP in Kap. 5.4). Der Serienmörderfall wird somit als individuelle Bewährungsprobe instrumentalisiert, die der Held - natürlich - besteht und an deren Ende er rehabilitiert wird, geläutert erscheint und/oder eine neue Lebenspartnerin gefunden hat. In 94 Filmen findet sich diese Konstellation. In vielen Details hat dieser Typus Ähnlichkeiten mit dem von Gabriele Dietze (1997, 9) untersuchten hard-boiled-Konzept von Männlichkeit, wie es der klassische Privatdetektiv verkörpert: „Er entspricht nicht den jeweiligen historischen Alltagsdiskursen, sondern er entwirft ein Bild heldisch aufbereiteter Wunschmaskulinität, einen Virilitätsexzess, der in Konjunkturen der Maskulinitätskrisen auftaucht.“

Besonders extrem agieren zwei weitere Ermittlertypen. Beide sind von der Suche nach dem Täter so eingenommen, dass sie in der Wahl ihrer Mittel (skrupelloser Ermittler in 32 Filmen, z.B. DIRTY HARRY) oder im Grad ihrer psychischen Betroffenheit/Dis- tanzlosigkeit/Rachsucht zu dem Fall (besessene Ermittler in 40 Filmen, z.B. THE EXPERT, USA 1995, Rick Avery) das alltägliche Maß der Polizeiarbeit überschreiten

und mit normalerweise unangemessenen Mitteln (Gewalt, Gesetzesübertretungen, Nichteinhaltung von Dienstvorschriften) zum Ziel, das gleichbedeutend ist mit der Liquidation des Täters, kommen. Da dies gelingt, rechtfertigt ihr Erfolg ihre Mittel und sie erscheinen als rehabilitiert, der Zweck heiligt die Mittel.

Die für den Polizeifilm schon klassisch gewordene Suspension findet auch im Serienmörderfilm viel Beachtung. Gerade in diesen Fällen eröffnet sich eine erstaunliche Parallelität und strukturelle Ähnlichkeit zu Serienmördern, die weiter oben mit der Bezeichnung Geradeausläufer skizziert wurden. Einige Filme spielen auch mit dieser Parallelität, z.B. **DER WOLF HETZT DIE MEUTE** (TIGHTROPE, USA 1985, Richard Tuggle).

Interessanterweise sind die Ermittler, die in zerrütteten Verhältnissen leben, eine amerikanische Spezialität, in europäischen Produktionen kommen sie bis 1995 nur selten vor. Scheinbar ist für die amerikanischen Zuschauer eine betont individualisierte Problemlage attraktiver, und damit zeigt sich ein breites Interesse an der Betonung der Bewährung und Problemlösung eines Einzelnen, ganz in der Tradition des *lone-some riders* (vgl. dazu Scherer u.a. 1994, 21). 96 der amerikanischen Serienmörderfilme zeigen diesen Ermittlertyp (=19%), aber nur 11% der entsprechenden europäischen Filme vor 1995. Aber auch hier ist seitdem eine auffällige Veränderung eingetreten, in 24% der nach 1995 außerhalb der USA produzierten Serienmörderfilme treten Ermittlertypen auf, die in beruflicher und privater Lebenswelt als gescheitert bzw. am Rande des Scheiterns zu beschreiben sind. Dies belegt die enorme Orientierung außeramerikanischer Produktionen an den dort entwickelten Standards.

Ebenfalls zu den Konventionen der Serienmörderfilmdramaturgie zählt die Belohnung des erfolgreichen, aber unkonventionellen Ermittlers mit einer neuen Partnerin, meist das überlebende Opfer (final girl) oder eine Frau, die die Tätersuche unterstützte. Diese



Abbildung 11: Filmplakat zu **DER WOLF HETZT DIE MEUTE**. Das Opfer ist klar erkennbar, aber welche Rolle spielt Clint Eastwood: Täter oder Ermittler?

klischeeartige Form des Happy Ends wird in 94 Filmen (=16%) praktiziert und ist ein klassisches Element der Ermittlerattribuierung.

Die folgende Tabelle spezifiziert einige dieser erwähnten Ermittlermerkmale in ihrer historischen Verbreitung überblickartig anhand ihrer prozentualen Häufigkeit.

	1920-49	1950-64	1965-79	1980-94	1995-97	gesamt
von	8	17	61	366	121	573
final girl	2 25%	1 6%	17 28%	92 25%	29 24%	142 25%
unschuldig Verdächtiger	2 25%	2 12%	7 12%	28 8%	5 4%	44 8%
zerrüttete Verhältnisse	2 25%	3 18%	11 18%	79 21%	35 29%	130 23%
skrupelloser Ermittler	0 0%	0 0%	4 6%	25 7%	4 3%	33 6%
besessener Ermittler	0 0%	2 12%	5 8%	16 4%	17 14%	40 7%
neue Partnerin	5 62%	3 18%	3 5%	70 19%	13 11%	94 16%

Tabelle 16: Besondere Ermittlercharakteristika

4.5. Rezeptionsangebote

Unterhaltungsangebote werden gerade in Situationen großer Konkurrenz, die das Kino-, Video- und Fernsehprogramm seit den späten 70er Jahren prägt, verstärkt durch konkrete „Versprechungen“ wie Spaß, Action, Gewalt- und Sexualitätsdarstellung lanciert. Auch Serienmörderfilme, thematisch ohnehin schon recht eindeutig positioniert, werden mit bestimmten Attributen versehen, z.B. *gewaltreich*, *schockierend*, *Bezug zu authentischem Fall*, oder diese ergeben sich scheinbar aus der Genrezuordnung der einzelnen Filme. Ein erstes Gebrauchswertversprechen wird im Titel der jeweiligen Filme gegeben. AQUARIUS - THEATER DES TODES (DELIRIA/STAGE FRIGHT, I 1986, Michele Soavi), NIGHTMARE-HOTEL DES GRAUENS (NIGHTMARE ON THE 13. FLOOR, USA 1990, Walter Grauman) oder KILLERHAUS-HORROR DER GRAUSAMSTEN ART (CRAWLSPACE, USA/I 1986, David Schmoeller) verweisen auf ein spezielles Angebot, das auch nur von bestimmten Rezipienten ausgewählt werden wird. Die gehäufte Verwendung Erwartungen nährenden Vokabeln wie Blut, Angst, Schrecken, Killer, Mord, Bestie, Monster oder Horror belegt die Bedeutung der Filmtitel für die Filmauswahl der potentiellen Zuschauer. *Angst*, *Schrecken* oder *Grauen* kommen in mehr als 30 Filmtiteln der hier untersuchten Serienmörderfilme vor, *Blut*, *Blood*, *Tod* oder *Dead* in mehr als neunzig Titeln, die Wortstämme *Mord* und *Killer* in über hundert Titeln.

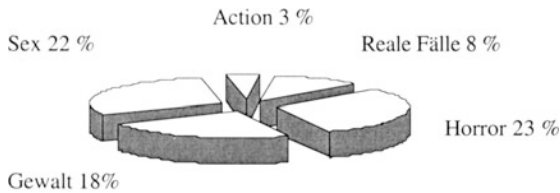


Diagramm 9: Rezeptionsangebote

Die hier dargestellten Rezeptionsangebote beziehen sich auf Informationen, die durch zeitgenössische Kritiken/Ankündigungen oder Filmplakate/Videocover zum Konsum anregen. Da mangels Material nicht alle Filme genau klassifizierbar waren und sich zudem einzelne Kategorien überschneiden (z.B. Horror und Gewalt, Sexualität und Gewalt, ...), kann diese Auswertung nur einen Orientierungsrahmen abstecken. Auch ist mit der Klassifizierung *Gewalt* nicht gemeint, dass es in diesem Film Tote und gewaltsame Auseinandersetzungen geben wird, sondern sie bezieht sich auf die betonte Bedeutung und Ankündigung von Gewaltdarstellungen im ästhetischen Gesamtrahmen.

Die größte inhaltliche Bedeutung haben die Bereiche Sexualität und Gewalt. Dies deckt sich mit anderen Ergebnissen dieser quantitativen Untersuchung und lässt beide Komplexe als grundlegende im Serienmörderfilm abgehandelte Diskurse erscheinen. Damit wird auf die Ergebnisse anderer Studien über die Zusammenhänge von Filmgenres und -themen und ihrer Rezeption Bezug genommen, z. B.: „Die Verbreitung der Gewaltvideos lässt ein Genre erkennen, in dem in besonderem Maße die Themen Sexualität, Gewalt und Beziehungen hervorstechen: Psychohorrorvideos.“ (Luca 1993, 12).

Die fiktionale Aufbereitung realer Fälle ist ebenfalls als Rezeptionsangebot zu verstehen, da sich das Prädikat wahre Begebenheit/authentischer Fall als rezeptionsfördernd erweist und gängige Werbe- und Distributionspraxis ist. Das Ausmaß, das *Reality-TV* in den letzten Jahren auch in Deutschland bekommen hat, unterstreicht die Bedeutung der Bezugnahme auf reale Ereignisse.

Auch der Serienmörderfilm verarbeitet bzw. thematisiert reale Serientäter: Fritz Haarmann in *DIE ZÄRTLICHKEIT DER WÖLFE* (D 1973, Uli Lommel) und *DER TOTMACHER*, Bruno Lüdke in *NACHTS, WENN DER TEUFEL KAM* (D 1957, Robert Siodmak), Charly Starkweather in *BADLANDS* (USA 1973, Terence Malik) und in *HEART TO KILL* (USA 1993, Robert Markowitz), Albert de Salvo in *DER FRAUENMÖRDER VON BOSTON* oder Ted Bundy in *ALPTRAUM DES GRAUENS* (*THE DELIBERATE STRANGER*, USA 1986, Marvin J. Chomsky). Insgesamt thematisieren 44 der hier ausgewerteten Serienmörderfilme authentische Fälle.

Action als speziell ausgewiesener Reiz von Serienmörderfilmen ist seltener. Die Kontrahenten Täter und Ermittler haben nur selten körperliche und tricktechnisch ausgefeilte

Konfrontationen, auch sind Verfolgungsjagden und Hochtechnisierung keine gängigen Ausstattungsstandards. Die Konfrontation wird vordergründig eher psychisch angelegt, was äußere Effekte unnötig erscheinen lässt und meist nur im finalen Duell zu ausgedehnten Actionszenen führt. Action als ausgewiesenes Rezeptionsangebot kennzeichnet 20 Serienmörderfilme.

4.5.1. Gewalt

Gewalt ist eine zentrale Aussage bzw. Kommunikationsebene im Serienmörderfilm. Als Gradmesser für die Gewaltintensität eines Films ließen sich mehrere Faktoren heranziehen. Verbale, strukturelle oder körperliche Gewaltformen spielen in fast jedem Film eine Rolle. Gewalt steht damit immer in einer bestimmten Tradition von Gewalt und perpetuiert diese auch. Sie erscheint als Männlichkeitsmodus, der fraglos bei Gefahr oder Problemen greift. Frauen müssen oft erst - durch Männer - in diesen Modus eingeweiht werden (Schießübungen, Übergabe einer Waffe, Ermunterung, sich zu wehren, ...). Gewalt kommt nicht neutral vor, sie erscheint entweder legitimiert (Aufrechterhaltung der Ordnung, Rache, Notwehr, ...) oder als Bedrohung (Angriff, Nachstellung,...), aber sie wird als Modus nie in Frage gestellt: die Welt ist voller Gewalt und wird es bleiben. Im Sinne einer sozialdarwinistischen Grundhaltung ist alles nur eine Frage der Stärke, die letztlich Macht her- und darstellt. In der im Spielfilm gebräuchlichen Personalisierung der Gewalt bleiben die grundlegenden Strukturen von Gewalt meistens unsichtbar, sie bleibt eine Interaktionsform von Individuen, die mittels körperlicher Gewalt agieren.

Die dargestellte Gewalt übt immer auch eine Faszination aus, operieren die Protagonisten doch mit Möglichkeiten, die dem normalen Rezipienten für immer versagt bleiben werden. Allmachtsphantasien, Rachegefühle und andere Minderwertigkeitsgefühle finden hier ein Kompensationsfeld, speziell in der Identifikation mit dem Stärkeren. Im Zusammenhang mit den deutschen Edgar-Wallace-Filmen der sechziger Jahre konstatiert Norbert Grob (1993, 223): „Die Gewalt in den Filmen, oft gerügt als vordergründige Spekulation, zeigt deutlicher als vieles andere, was unterschwellig da war in dieser Zeit. Gerade die Gewalt kehrte das Innerste nach außen. Die latenten Phantasien auf Machtausübung (im Bösen) wie die latenten Vorlieben für selbstverständliche Ordnung (im Guten) wiesen auf simpelste Polarität.“ Dies hat seine Gültigkeit nicht verloren.

In der amerikanischen Kultur hat Gewalt noch einen anderen Stellenwert als in Deutschland. Die Geburt des amerikanischen Mythos ist untrennbar mit Gewalt, Unterdrückung, Selbstentfaltung und Eroberung verbunden. In dieser Tradition hat sich auch die populäre Kultur vielfältiger Geschichten und Darstellungsformen bedient, die Gewalt thematisieren und verherrlichen. Der Western als amerikanische Form des Historienfilms hat bei der nationalen Identitätsbildung mitgewirkt und erzählt letztlich immer von Gewalt und Macht. In dieser Tradition steht auch der für europäische Verhältnisse ungewohnte Kult um Schwerverbrecher wie Dillinger, Ma Baker oder

Bonnie & Clyde, neuerdings auch um Serienmörder. Parallel haben Waffen in der amerikanischen Kultur einen großen Stellenwert, es gibt hier mehr Waffenhändler als Tankstellen, der Besitz von Waffen erscheint als selbstverständliches Menschenrecht. „Gewalt ist das letzte Ventil für viele Männer, die Gewalt wurde für sie erfunden und romantisiert, wenigstens in der amerikanischen Gesellschaft ist das so“ zitiert Fuchs (1995, 67) den amerikanischen Regisseur Sean Penn. Auch die Massenmedien bedienen und schaffen in dialektischer Verbindung das Bedürfnis nach neuen Erzählungen/Berichten von Gewalt. So wurden oft genug spektakuläre Kriminalfälle live im Fernsehen übertragen, etwa 1966 in den Fällen von Richard Speck oder des Amoklaufs von Houston. Zensur gegenüber Gewaltdarstellungen ist in den USA lange Zeit sehr dezent gewesen, während sexuelle Darstellungen sehr schnell beanstandet wurden.

Um eine annähernde Vergleichbarkeit zwischen den Serienmörderfilmen zu ermöglichen wurde das Augenmerk auf die körperlichen Gewaltanwendungen des Täters bei der Ermordung seiner Opfer gerichtet. Andere, die Gewaltintensität dieser Filme ebenso prägende Szenen wie etwa der Gewalteinsatz des Ermittlers bei der Tätersuche und gegen den Täter, wurden ausgeklammert, wären aber in ihrer Auswirkung für eine umfassende Einschätzung eines Films ebenso bedeutsam. Hier kann es genügen, die Serienmörderfilme anhand eines wesentlichen gewaltintensiven Merkmals zu klassifizieren. Dazu wurden für diese quantitative Analyse vier Kategorien der Gewaltdarstellung zugrunde gelegt, die sich auf die Intensität der gezeigten Mordsequenzen beziehen:

In der Kategorie 1 sind die Serienmörderfilme erfasst, die ohne direkte Tötungsszenen durch den Täter auskommen, das heißt, in diesen Filmen werden die Morde nur verbal oder massenmedial vermittelt, aber die Situationen vor, bei und das Opfer nach der Tat sind nicht dargestellt. ES GESCHAH AM HELLICHEN TAG erfüllt diese Voraussetzungen.

Kategorie 2 umfasst alle Filme, in denen die Morde des Serienkillers nur angedeutet und angebahnt werden, der eigentliche Mord aber nicht im Bild gezeigt wird. Auch die optische Präsentation eines Mordopfers ohne zuvor gezeigte Tat wird noch unter dieser Kategorie geführt. Als Beispiel ist M-EINE STADT SUCHT EINEN MÖRDER zu nennen.

Kategorie 3 meint eine ausgedehnte Tatanbahnung, extrem schrecklich zugerichtete Mordopfer oder die Ermordung eines Opfers im Bild. Hierunter sind also alle Filme zu fassen, in denen es den Filmproduzenten darauf ankam, entweder den Mordakt oder aber einen Schauplatz derart zu inszenieren, dass der Gewalt bzw. ihrer Folge ein breiter Raum zugemessen wird, wie es etwa in DAS SCHWEIGEN DER LÄMMER geschieht.

Kategorie 4 beinhaltet alle Filme, in denen mit ausgedehnten Mordsequenzen und Blutbädern operiert wird, meist mit schockierender Intention gegenüber dem Zuschauer inszeniert. DIE AUGEN EINES FREMDEN kann als Beispiel genannt werden, wobei sicherlich noch viel mehr der untersuchten Filme in diese Kategorie zu zählen wären, würden sie nicht zuvor von der deutschen Zensur mit Schnittauflagen versehen.

Die trennscharfe Unterteilung gestaltete sich in der Praxis schwierig, da die klare Einordnung oft genug schwer fiel. Als zusätzliche, nur in Zweifelsfällen hinzugezogene weitere Orientierung diente die FSK-Freigabe. Ab 18 Jahren sprach in Zweifelsfällen eher für die Kategorie 3, ab 16 Jahren eher für Kategorie 2.

Die historische und alltagsästhetische Eingebundenheit der Gewaltdarstellung ist ein Phänomen, das allgemein gültige und andauernde Aussagen erschwert. Schon im Vorfeld bleibt als Trend der Film- und Fernsehgestaltung der letzten Jahre festzuhalten (vgl. z. B. Groebel/ Gleich 1993), dass die Menge und die Intensität der gezeigten Gewaltausübung wächst, gleichzeitig dementsprechend die Rezeptionsgewohnheiten weniger empfindlich zu sein/werden scheinen, letztlich die Akzeptanz auf Produzenten- wie Rezipientenseite gestiegen ist. So ist eine Sequenz aus dem Jahre 1971, in der eine Frau erwürgt wird, bis sie stirbt, wesentlich schockierender einzustufen, als wenn dies in einem Film von 1995 geschieht. Doch lässt sich dieser Gewohnheitsfaktor empirisch kaum fassen, weshalb er für die quantitative Analyse schlichtweg vernachlässigt wurde, um allerdings in der qualitativen Gewichtung der Ergebnisse Niederschlag zu finden. Ähnliches lässt sich z.B. für die gewählte Tötungsart konstatieren. Es macht nicht nur ästhetisch einen Unterschied, ob ein Opfer im Film von einer Kugel getroffen wird oder ob ein Messer in es eindringt und das Blut spritzt⁷⁶. Der Modus der Tötung lässt verschiedene Intensitätsgrade zu, was weitestgehend bei der Einstufung berücksichtigt wurde. Ausdrücklich bezieht sich diese Klassifikation aber nur auf die Gewaltanwendung, die vom Serienmörder ausgeübt wurde, brutale oder actionreiche Ermittlerstrategien oder andere Gewaltsituationen in den Spielfilmen wurden nicht berücksichtigt, um vorrangig auch die Inszenierung des Serienmörders und seiner Gefährlichkeit historisch verfolgen zu können.

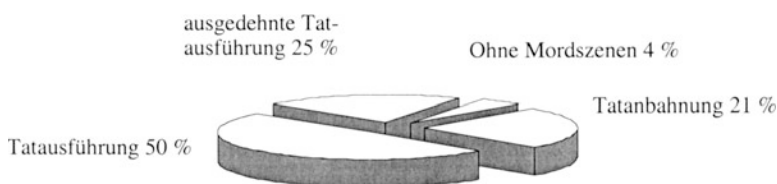


Diagramm 10: Gewaltdarstellungsintensität

Filme ohne Mordszenen sind am seltensten zu finden, nicht zuletzt weil schließlich ein Anliegen und Inhalt der Serienmörderfilme die Inszenierung von Gewalt ist.

Die ursprünglichste Form der Gewaltdarstellung im Spielfilm war die Tatanbahnung bzw. die mehr oder weniger dezente Opferdarstellung. Der Akt der Tötung wird vermieden, was nicht zwangsläufig Gewaltinszenierung vermeidet, sondern die Anbahnung (Schreie, Panik, Wissen um das Unvermeidliche, ...) betont bzw. Tatortstilleben mit dekorativen Leichen (z.B. DER WÜRGER VON PARIS/PHANTOM OF THE RUE

⁷⁶ Als Ausnahmen hiervon mögen extrem überinszenierte Schußverletzungen in Zeitlupen- und Großaufnahmenästhetik im Stile von Sam Peckinpahs SIE KANNTEN KEIN GESETZ (THE WILD BUNCH, USA 1969) gelten.

MORGUE. USA 1954, ROY DE RUTH), häufig drapierte (und nackte) Frauen, zeigt. Die zurückhaltende Form blendete aus, wenn die Tat kurz bevorstand (z.B. M-EINE STADT SUCHT EINEN MÖRDER), der Zuschauer weiß, was kommen wird, alle Tatumstände (Angriff, Tat, Opferleid, ...) werden in seine Phantasie verlagert.

Diese mildeste Gewaltdarstellung blieb bis in die 60er Jahre der Standard. Verstärkte Bedeutung bekam sie nochmals mit der steigenden Zahl der TV-Produktionen über Serienmörder seit Mitte der 90er Jahre, um ab 20⁰⁰Uhr sendefähig zu sein.

Die Tatausführung löste im Laufe der 60er Jahre die Tatanbahnung als gebräuchlichste Form der Serienmördergewaltdarstellung ab, bis dahin verboten Zensur und Zuschauergewöhnung diese Szenen.

Als unspektakulärste, im gesamten Spielfilmspektrum verbreitetste und damit gewohnte Form kann in der Regel der Tod durch Schusswaffen gelten, hingegen sind Morde mittels Messer oder das Erwürgen von krasserer Dimension, zum einen was die Länge des Tötungsvorganges und der damit verbundenen Leidenszeit und -intensität des Opfers angeht, zum anderen wegen der visuellen Drastik des blutigen bzw. quälenden Tatherganges und der akustischen Intensität durch Schreie und Stöhnen. AUGEN DER ANGST und PSYCHO sind hierfür frühe Beispiele.

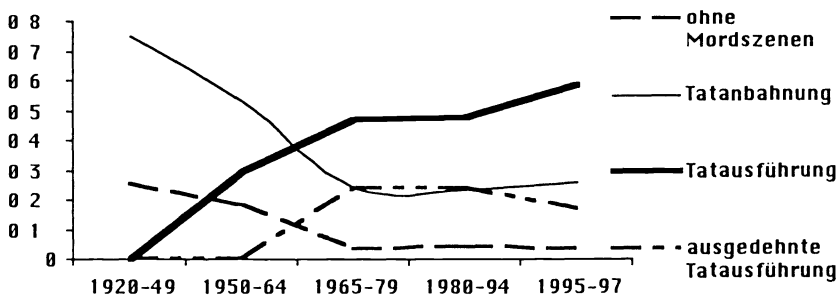
Die ausgedehnte Tatausführung ist ein Produkt der 70er Jahre und im Schatten bzw. in der Folge der sich wandelnden Rezeptionsgewohnheiten zu sehen. Seit der Mitte der 60er Jahre ist in verschiedenen Genres (Western, Kriminal-, Abenteuer- oder Kriegsfilm) eine intensivere Form der Gewaltdarstellung auszumachen. So wurden nun Verstümmelungen, Verwundungen oder Todeskämpfe länger im Bild gezeigt und durch entsprechende akustische Untermalung verstärkt, Großaufnahmen und Zeitlupen intensivierten die Bildästhetik. Gleichzeitig wurde Gewalt zunehmend unmotiviert - im klassischen Sinne von anerkannten Gewaltmotiven - ausgeübt, sie wurde unverhältnismäßig und als weitere Auffälligkeit dieser Entwicklung wurde Gewaltanwendung auf der Seite der „Bösen“ nicht mehr klar unterschieden von der Seite der „Guten“, Gewalt wurde mit Gewalt ausgemerzt, die Grenzen verwischten. Pauline Kael hat in diesem Zusammenhang für die 70er Jahre von einer „Vietnamisierung“ (vgl. Seeßlen 1994, 88) des amerikanischen Films gesprochen, was in Europa zuerst im italienischen Kino in den Genres Italo-Western und Horrorfilm aufgegriffen bzw. bis zum Exzess betrieben wurde.

Sollte ein Film durch seine Gewaltdarstellung auffallen, musste er die herkömmlichen Darstellungsformen erweitern, was meistens im Horrorfilm bzw. Slasher prototypisch vorexerziert wurde, da sich die Zielsetzung des Schockens durch krasse Tötungsakte erreichen ließ. Schon in PSYCHO inszeniert Hitchcock mit dem Duschmord eine ausgedehnte Mordszene, die aber durch das weitgehende Fehlen von Blut und Verwundung den Tötungsakt im Kopf des Betrachters evoziert bzw. dort vollendet lässt⁷⁷. In FRENZY ging Hitchcock 10 Jahre später weiter, indem er eine Erwürgung

⁷⁷ In diesem Zusammenhang muss der immer wieder kolportierten Beobachtung, dass in der Duschsequenz = Ermordung von Marion Crane keine Verletzung ihres Körpers vorkommt und die Sequenz damit eigentlich nicht so brutal wäre, widersprochen werden. Denn bis auf die legendären Snuff-Filme kommt es nie zu wirklichen Verletzungen der Schauspielerkörper, sie werden nur

quälend lange, quasi in Echtzeit inszeniert. Andere Serienmörderfilme übernehmen in dieser Zeit das aus dem Horrorfilm gebräuchliche spritzende Blut (gore), und durch verbesserte Trickmöglichkeiten ergab sich im Splattermovie eine weitere Steigerung, indem die Zerstückelung des Körpers umfassend ins Bild gerückt wurde.

Diagramm 11: historische Entwicklung der Gewaltdarstellungsintensität in % der untersuchten Filme



Deutlich zeigt sich bei dieser Grafik das steigende Maß der Gewaltdarstellung seit den 50er Jahren. Die Tatanbahnung verlor kontinuierlich an Bedeutung, die extremen Formen Tatausführung und ausgedehnte Tatausführung bekamen die meiste Verbreitung. Insgesamt zeigt sich der Trend zu mehr Gewaltdarstellung in den 70er und 80er Jahren, der sicherlich auch bei der Untersuchung spezieller Genres wie dem Action- oder Horrorfilm Bestätigung finden würde. Die Problematik dieser Kategorien wird ablesbar, wenn nach der in dieser Auswertung vorgenommenen Einteilung, die sich nur auf die Gewaltaktionen der Täter bezieht, SIEBEN als Tatanbahnung geführt wird, aber gleichzeitig in den USA, wo es im Vergleich zu Deutschland eine größere Akzeptanz gegenüber filmischer Gewaltdarstellung sind, ein R (bedeutet Zugang erst ab 17 Jahren) wegen Gewaltdarstellung bekommt.

Dennoch belegt schon dieser Analyseaspekt, dass ein Großteil (74%) der Serienmörderfilme visuell und akustisch die Ermordung von Menschen darstellt und dass es eine Gewöhnung an diesen Umstand bzw. eine Erwartung gibt, da das Gewaltpotential der Serienmörderfilme historisch angewachsen ist. Dabei liegt eine Schwelle zur ausgedehnten Gewaltvisualisierung in den 60er Jahren, was sich auch in filmischen Dramatisierungen anderer Kriminalitätsformen beobachten lässt. Die damals verstärkt eingesetzte Zeitlupenästhetik von Schussverletzungen (= ausgedehnte Darstellung von Geschosseintritt und Blutspritzen) korrespondiert mit der möglichst ohne verbergende Schnitte inszenierten Ermordung im Serienmörderfilm. Tötung wird mit sinkender Rücksicht auf Zensur und Sehgewohnheiten durch Tricks und Kameraeinstellungen quasi in Echtzeit (= authentisch = realer = intensiver = ergreifender) zelebriert. Dieser

simuliert durch Tricktechniken, Schnitte oder wie eben auch im Fall von PSYCHO durch Imagination im Kopf des Betrachters. Dies sagt aber nichts über die Drastik oder Gewalttätigkeit einer Szene aus, wie die nachhaltige Wirkung gerade dieser auf Rezipienten und Nachahmer beweist.

Trend setzte sich bis in die 80er Jahre fort, wenn dort im Horror-, speziell im Slasherfilm die Ermordung der Opfer das wesentliche Gerüst von Story und Bilddramaturgie bis hin zur Abschächtung bilden und alle anderen Filmelemente nur noch als Füllmaterial bis zum nächsten Gemetzel dienen.

Je heftiger dies in den extremen Gewaltfilmen (Horror, Slasher) vorgeführt wurde, desto mehr sickerte es in die dezentren Formen wie Krimi und Thriller, bis auch dort die Tatausführung in Bild und Ton zum Alltagsrepertoire jeder Inszenierung gehörte. Prinzipiell sind Spielfilme über Serienmörder paradigmatisch dafür, wie viel Gewalt in einer Kultur verträglich erscheint, diese Filme loten die Grenzen aus und definieren sie dadurch auch mit. Die Diskussionen um *NATURAL BORN KILLERS* (USA 1994, Oliver Stone) oder um *MANN BEIßT HUND* (*C'EST ARRIVÉ PRÈS DE CHEZ VOUS*, Belgien 1992, Rémy Belvaux), in den frühen siebziger Jahren aber auch um *FRENZY*, später dann zu *HALLOWEEN* oder *FREITAG DER 13.* belegen dies nachdrücklich.

4.5.2. Sex&crime

Häufig wird Sexualität in engem Zusammenhang mit Gewalt präsentiert, der Begriff sex&crime rekurriert auf diese Kombination. Die Sexualisierung von Gewalt ist in vielen Genres Standard geworden, z.B. im Actionfilm, wenn neben starken Männern häufig leicht bekleidete Frauen agieren oder posieren. Dabei fungiert die Gewalt nicht zuletzt als Verdrängung von Sexualität, da diese nicht erlaubt, zugestanden und akzeptiert wird. Zivilisation als Beherrschung der Triebhaftigkeit⁷⁸ wird im Bereich der Sexualität ausgeübt, um dann in Form von Gewalt ein Ventil für Triebunterdrückung und Frustration zu bieten. Hier wird seit den Anfängen der Sexualforschung (vgl. Treusch-Dieter 1989) die Ursache für sexuelle Perversion geortet.

Gerade auch im Zusammenhang von Serienmördern spielt Sexualität neben der Gewalt eine wichtige Rolle, nicht zuletzt, indem die Gewalt von Männern an meist attraktiven jungen Frauen ausgeübt wird. In der vorliegenden Untersuchung ist diese Verbindung dadurch erfasst worden, dass nach dem Geschlecht der handlungsrelevanten Figuren und ihrer Funktion (Ermittler, Opfer, Täter) unterschieden wurde. Inwieweit die Serienmörderfilme sexuell motivierte Schaulust anspricht, kann in der Form einer quantitativen Erhebung nicht beantwortet werden. Als ein prägnantes Merkmal könnten die Häufigkeit und Dauer nackter Personen im Bild ausgewertet werden oder auch andere sexualisierte Bereiche (Sprache, Musik, Bildmaterial) befragt werden. Als eine aussagekräftige Antwort auf die Frage nach der Verknüpfung eines explizit gewaltträchtigen Themas und seiner dementsprechenden Präsentation mit Darstellungen von Sexualität wird für diese Arbeit die Darstellung von sexuellem Ver-

⁷⁸ Verstanden im Sinne von Elias (1979) werden Zivilisationsprozesse als fortschreitende Regulierungsmechanismen beschrieben, die den Fremdzwang (Gesellschaft, Familie, Natur) zunehmend in Selbstzwang überführen. Die normierenden Verhaltensmuster werden diesem Konzept entsprechend zunehmend in der Psyche der Gesellschaftsmitglieder verankert, sodass eine regulierende Ordnungsmacht im Alltag weniger notwendig wird. Dieser Prozess wird Zivilisation genannt und als Fortschritt (Kultivierung) verstanden.

kehr in den Serienmörderfilmen gesehen. Diese Form der Sexualitätsdarstellung geht über die bloße Vorführung nackter, meist weiblicher Körper hinaus und lässt sich situativ gut einordnen. Denn ein Auszählen nackter Personen ohne Berücksichtigung des situativen Zusammenhangs bleibt schwierig bzw. unergiebig.

	1920-49	1950-64	1965-79	1980-94	1995-97	Gesamt
	8	17	61	366	121	573
Sexszenen	0	0	6 10%	102 28%	21 17%	129 22%
ausgedehnte Gewaltszenen ⁷⁹	0	0	15 24%	89 24%	19 16%	123 21%

Tabelle 17: Darstellung von Sex- und von ausgedehnten Gewaltszenen im Serienmörderfilm

Generell ist auf die Frage nach der Art der Präsentation schon eingegangen worden, wenn man die Ergebnisse der Geschlechtsspezifik von weiblichen Opfern und männlichen Tätern und Ermittlern betrachtet. Frauen dienen häufig als Schauobjekt für ein Gewaltverbrechen, werden dabei innerdiegetisch als Objekt der serienmörderlichen Begierde vorgeführt, gleichzeitig aber auch dem Zuschauer präsentiert. Dass dies nicht zufällig geschieht, ergibt die durchgängige Praxis dieser Zurschaustellung weiblicher Körper in vielen Serienmörderfilmen.

Betrachtet man die historische Entwicklung des Serienmörderfilms, so lässt sich die Produktionssteigerung von Filmen mit freizügigen Sexualitätsdarstellungen erwartungsgemäß seit den 70er Jahren ausmachen. Entsprechend den USA, wo die Sexualitätsdarstellung wesentlich strenger zensiert wurde⁸⁰, dagegen Gewalt in für deutsche Verhältnisse sehr extensiver Weise visualisiert wird, tun und taten sich deutsche Filmbewertungsgremien mit Gewaltdarstellungen schwerer, während nackte Frauen und mehr oder weniger offen inszenierte sexuelle Aktivitäten auf größer werdende Liberalität stießen. Daher kommen auch die meisten in den 60er und 70er Jahren produzierten Filme mit freizügiger Sexualitätsdarstellung aus europäischen Studios, während die gewaltintensivsten Filme seit den 60er Jahren in den USA entstanden. Der Anstieg der Komponenten sex&crime⁸¹ kann als ein Reflex auf gelockereere (=überholte) Moralvorstellungen bzw. veränderte Werte interpretiert werden, in deren Folge Zensurmaßnahmen verringert wurden und die gleichen Themen auch in anderen medialen Kontexten verstärkt auftauchten. Ein derartiger Prozess kann für die Serienmörderfilme im Laufe der 70er und 80er Jahre beobachtet werden. Weiterhin spielen die Konkurrenzsituationen zwischen den Medien Kinofilm, Video und

⁷⁹ Hierbei wird die in Diagramm 12 schon aufgeführten Kategorie der ausgedehnten Tatausführung ausgewiesen.

⁸⁰ Seim/Spiegel (1995, 40) erwähnen eine Bemerkung des amerikanischen Komikers Lenny Bruce, wonach Amerikaner nackte Körper nur verstümmelt ertragen könnten.

⁸¹ „Den einschlägigen Praxis-Handbüchern [der Publizistik und Kommunikationswissenschaft (K.J.)] zufolge garantieren „sex and crime“, sowohl einzeln als auch in Kombination, einen hohen Aufmerksamkeitswert.“ Pütter 1996, 97



Abbildung 12 und 13: Zwei Beispiele dekorativ inszenierter weiblicher Opfer. Filmstills aus FRENZY und aus: BECKMANN UND MARKOWSKI: VOM ZWEIFEL DER GEFÜHLE



Fernsehen dabei eine Rolle. Video- und Kinofilm haben bis in die späten 80er Jahre hinein in Deutschland ein eigenes Profil gegenüber dem Konkurrenten Fernsehen dadurch behauptet, dass es in ihnen härter und freizügiger zugeht. Mit der Verbreitung der privaten TV-Sender sind die Sendemaximen bezüglich Gewalt- und Sexualitätsdarstellungen im Fernsehen massiv verändert worden, was die in Kap. 3 gezeigte Graphik über Erstausstrahlung von Serienmörderfilmen in den einzelnen Medien belegt, aber auch die Tatsache, dass z.B. bislang nur in Videotheken verfügbare Horrorfilme wie DENN NACHTS KOMMT CHARLIE (THE NIGHTS BRINGS CHARLIE, USA 1990, Tom Logan) nun auch im Fernsehen präsentiert werden. Überspitzt lässt sich sagen, dass angesichts der Konkurrenzsituation der Sender und ihres ungeheuren Programmbedarfs irgendwann fast jeder

Film im Fernsehen zu sehen sein wird.

Gleichzeitig entspricht die Liberalisierung und Gleichgültigkeit in Fragen der Präsentier- bzw. Thematisierbarkeit von Sexualität und Gewalt im Spielfilmbereich Tendenzen in allen anderen Kultursparten, etwa dem Theater⁸². Jenny Holzer (1996) kann für den Bereich der Bildenden Künste genannt werden, wenn sie sich etwa in ihrer Arbeit „Lustmord“ mit dieser Thematik befasst.

Der Erotikthriller als eine Form der Verbindung von sex&crime hat seit den 80er Jahren Konjunktur. So wird nun mehr Fleisch gezeigt, gleichzeitig aber auch damit verbundene Gefährdung, quasi in Analogie zum Slasher für das jugendliche Publikum. Sexualität, symbolisiert durch nackte Frauen und angedeutete Geschlechtsakte, ist

⁸² „Die Zeit“ zitiert am 31. Mai 1996 den Juror der Autorentheatertage Hannover, Reinhardt Stumm: „Ich setze einen Preis aus für das Stück, in dem nicht das Wort „ficken“ vorkommt.“

attraktiv, aber gefährlich in Zeiten von AIDS, steigenden Scheidungsraten oder Singlekultur (vgl. Seeßlen 1995, 227).

Die geringfügige Abnahme der expliziten Gewalt- und Sexualitätsangebote im Serienmörderfilm der 90er Jahren basiert nicht auf einer generell abnehmenden Bedeutung in den Serienmörderfilmen, sondern auf der wachsenden Zahl von Fernsehproduktionen, die im Bereich der Gewaltdarstellung und bei der Inszenierung sexueller Akte zurückhaltender als Kino- oder Videoproduktionen vorgehen müssen. Scheinbar im Widerspruch dazu haben sich auch im Bereich des Fernsehens die Maßstäbe bezüglich der Darstellbarkeit von Sex und Gewalt merklich verändert. Vorabendserien von ARD und ZDF weisen inzwischen ein spürbar höheres Maß an Gewaltdarstellungen auf als noch vor 15 Jahren. Ähnliches lässt sich in der vergleichenden Rezeption von TATORT-Filmen zwischen den siebziger und neunziger Jahren belegen. Im Spektrum des Serienmördermotivs bedeutet dieses Ergebnis, dass die einschlägigen TV-Produktionen der letzten Jahre weniger Gewicht auf Gewalt- und Sexszenen legen, dass gleichzeitig aber ältere Kino- und Videoproduktionen mit ihrem höheren Maß an Gewalt und Sex durchaus den Weg in die Fernsehausstrahlung finden.

4.5.3. Slasher

Nur die Serienmörderfilme aus dem Subgenre Slasher lassen den direkten Bezug zu einer bestimmten Rezipientengruppe, dem jugendlichen (amerikanischen) Publikum, zu. Filme in der Folge von HALLOWEEN, NIGHTMARE ON ELM STREET und FREITAG DER 13. sind durch fast vollständige Orientierung am Teeniemilieu (= Teeniefilme) der Highschools und Colleges gekennzeichnet, dem auch die Protagonisten entstammen.

von 697	1970-74	1975-79	1980-84	1985-89	1990-94	1995-97	gesamt
Slasher in Zahlen	0	4	12	30	8	4	58
Slasher in % der Serienmörderfilme	0	9%	15%	19%	2%	3%	8%

Tabelle 18: Slasherfilme mit Serienmördermotiv

Die zeitliche Konzentration dieser Produktionen auf die achtziger und frühen neunziger Jahre wird hier offensichtlich und belegt ein spezielles und ausgeprägtes Bedürfnis nach gewaltreicher und sexualisierter Horrorunterhaltung gerade des jungen amerikanischen Publikums in dieser Zeit. Erst mit zeitlicher Verzögerung, durch Altersbeschränkungen behindert und nicht die spezifischen kulturellen Settings deutscher Jugendlicher berührend (meistens amerikanisches Highschool-, College- oder Ferien-campambiente), fanden diese Filme eine ungleich geringere Verbreitung in Deutschland und Europa. Gleichwohl haben sie über Videotheken ein Publikum gefunden, was allen Zensurmaßnahmen zum Trotz die Synchronisation lohnend machte.

Neben den Einspielergebnissen (HALLOWEEN erbrachte bisher bei 320000 Dollar Produktionskosten über 50 Mill. Dollar, FREITAG DER 13. kam immerhin noch auf 40 Mill. Dollar) verdeutlichen die Zahl der Sequels und Nachahmer das Phänomen Erfolgswelle. Speziell HALLOWEEN provozierte eine Reihe von Derivaten, die das Thema „Killer geht in der alltäglichen Lebenswelt der Jugendlichen/jungen Erwachsenen um“ variierte oder plagiierte. Seit Mitte der 90er Jahre hat sich der Erfolg gelegt und somit auch die Zahl der Produktionen. Erst 1996/97 hatte SCREAM mit diesem überholt scheinenden Konzept neuen und in dieser Größenordnung völlig unerwartbaren Erfolg beim jungen amerikanischen Publikum.

4.5.4. Formale Spannungselemente

Spannung ist eine wesentliche Grundlage für die und bei der Rezeption von Thrillern, Kriminal- oder Horrorfilmen. Sie wird von den Rezipienten auf jeden Fall erwartet und meint nicht nur die inhaltlichen Fragestellungen (Spannungsbögen wie Whodunit oder Howgethem), sondern wesentlich auch die Frage nach dem filmischen Diskurs, also wie die Geschichte im Filmablauf arrangiert wurde und wie einzelne Sequenzen dramatisiert sind, um die Zuschauer zu erregen.

In diesem Sinne wurden vorab acht filmische Darstellungsmittel des Spannungskinos als Untersuchungskategorien festgelegt, die dann auf ihre Verbreitung im Serienmörderfilm hin untersucht wurden:

1. Die subjektive Kamera aus Sicht des Täters als unmittelbares Element der Zuschauerbeteiligung und des (An-) Spannungsniveaus, als Gradmesser drohender Gefahr, als Informationsvorsprung des Zuschauers vor dem Opfer im Sinne einer Erwartungshaltung (z.B. drohende Gefahr), als Mittel der bildlichen Darstellung der Ausgeliefertheit des Kameraobjekts und als Instrument zur zumindest kurzzeitigen Involvierung in die Täterperspektive.
2. Meist in Verbindung mit der subjektiven Tätersicht das akustische Signal der Täteranwesenheit durch seine Atemgeräusche, was zusätzliche Nähe zur Täterposition schafft und gleichzeitig ein eindeutiges Signal bevorstehender Aktionen darstellt.
3. Die musikalische Einstimmung oder Untermalung durch dramatische, schrille, dynamische oder monotone Klangfolgen, die für jeden filmsozialisierten Betrachter quasi Schlüsselreizcharakter haben und ohne weitere andere Information auf eine drohende Gefahr oder Gefährdung verweisen. Die breite Verwendung stimulierender und erregender Tonfolgen in fast allen Spielfilmen und Fernsehserien lassen Filmmusik als Zaubermittel der Spannungserzeugung erscheinen, funktioniert sie doch trotz nun schon jahrzehntelanger stereotyper Verwendung.
4. Neben der subjektiven Tätersicht wird auch der Blick des Opfers auf den Aggressor als zusätzlicher Spannungsstimulus verwendet. Auch wenn der Täter maskiert ist, erhält der Schrecken somit ein Gesicht und wird konkret, da er zuvor meist nur als nebulöse Androhung von Gefahr (Schrittgeräusche, subjektive Tätersicht, Atemgeräusch, Musik, ...) erschien, nun aber wird es ernst und ist zu spät.

5. Das offene Ende signalisiert dem Zuschauer die Möglichkeit der Fortsetzung (und dem Produzent dies als Option) und verweigert bei aller parallel inszenierten Happy-End-Stimmung das totale Entspannungsgefühl. Somit endet der Film nicht nur nicht auf der Leinwand, sondern die Ungewissheit wird aus der Rezeptions-situation in den Alltag des Zuschauers transportiert, da der Täter wieder zuschlagen könnte.
6. Ähnlich wie im Setting der subjektiven Tätersicht wird die Überlegenheit des Zu-schauers mit seiner gleichzeitigen Hilflosigkeit einzugreifen oder zu warnen kombi-niert, wenn er schon im Vorfeld weiß, dass der Täter sein Opfer gleich anfallen wird. Die Erwartungsspannung wird konkret auf ein Ereignis hin erhöht und wird letztlich, perfide genug, nur in der Einlösung der Erwartung, im Falle des Serien-mörders meist eines weiteren Mordes, gestillt.
7. Auch plötzliche Aktionen oder Ereignisse gehören zu den elementaren Ingredienzen des Spannungskinos und so auch zum Serienmörderfilm. Der Zuschauer wird erschreckt, wenn z.B. abrupt etwas ins Kamerasichtfeld gerät und gleichzeitig mit Gefahr gerechnet werden könnte. Weiterhin können besonders schreckliche Bilder schocken oder aufgebaute Erwartungsspannungen mit dem festen Eintreten eines angebahnten Ereignisses spielen, indem die Situation in die Länge gezogen wird, zunächst nichts passiert und dann überraschend doch.
8. Als letztes dieser spannungsästhetischen Merkmale wurde untersucht, inwieweit die den Film meist abschließende Kampfsituation zwischen Täter und Ermittler/Opfer zusätzlich durch eine Situation dramatisiert wird, in der der Täter scheinbar besiegt ist und damit die Gefahr eigentlich beseitigt scheint, er dann aber doch noch einmal zu einem Angriff fähig ist und der Kampf erneut ausbricht.

Spannungselement	Gesamtvorkommen	% von 573
Unheilvolle Musik	461	80 %
Zuschauer sieht Gefahr vor den Protagonisten	416	73 %
Subjektive Tätersicht	288	50 %
Schocks für Zuschauer	242	42 %
Subjektive Opfersicht	156	27 %
Besiegter Täter greift erneut an	145	25 %
Offenes Ende	121	21 %
Täteratemgeräusch	68	12 %

Tabelle 19: Spannungselemente im Serienmörderfilm

Von diesen im Serienmörderfilm gebräuchlichsten Verfahren zur Erzeugung von Spannung, Horror oder Angst ist die Musik als stimmungsgenerierendes und -defi-nierendes Mittel am bedeutendsten. Kaum ein Film verzichtet auf dramatisierende Klänge: bis 1960 meist in Form orchesteraler Gewitter, dann wesentlich durch Her-manns Filmmusik zu Hitchcocks PSYCHO angeregt als kurz gestrichene Streicherfetzen oder ab Ende der siebziger Jahre (HALLOWEEN) als synthetische und oft monotone,

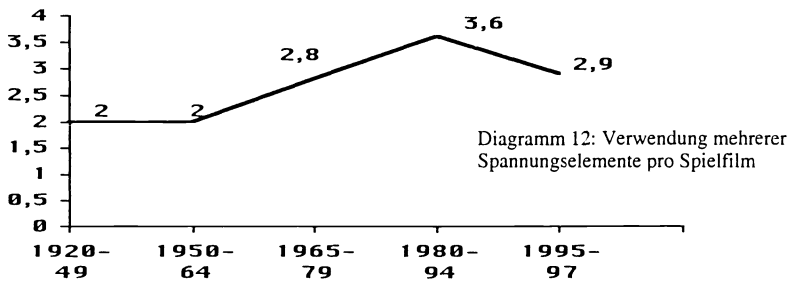
schrille Töne, die Gefahr symbolisieren und signalisieren. In ihrer tausendfachen Verwendung im gesamten Spannungskino/-film erinnert diese Form der mentalen und emotionalen Ausrichtung an das klassische Konditionieren.

Ebenfalls weit verbreitet ist das von Hitchcock formulierte - nicht erfundene - Suspense-Konzept: Die Zuschauer wissen entscheidend mehr als der Protagonist in einer bestimmten Szene. Dieser ist ahnungslos in Bezug auf eine drohende Gefahr, jene sind informiert aber hilflos, da sie nur zusehen können, wie das Unheil seinen Lauf nimmt. Dieses Konzept der Wissenskluft eignet sich für einzelne Szenen ebenso wie für ganze Filmdramaturgien, wenn etwa der Täter dem Publikum frühzeitig bekannt wird, Ermittler und Opfer aber lange ahnungslos bleiben.

Die subjektive Tätersicht ist eine Möglichkeit, das Filmgeschehen visuell unverstellt an den Zuschauer zu binden, was nicht automatisch Identifikation mit dem Täter bedeuten muss. Sie platziert direkt in der Szenerie, informiert über die Bedrohung des Opfers bzw. die Präsenz des Täters und bietet die Möglichkeit, auf der sicheren Seite, in diesem Fall der Täterseite und damit außerhalb der Bedrohung zu bleiben. Zudem wird die machtvollere, aktive Seite als Blickpunkt angeboten und damit zumindest das Angebot einer kurzfristigen Identifikation mit dem Serienmörder gegeben. Die subjektive Tätersicht kommt in der Hälfte aller Serienmörderfilme vor, manchmal für Sekunden, in anderen Fällen für längere Zeit, etwa in der Eingangssequenz von HALLOWEEN.

Ähnlich gehäuft (42%) finden sich „Schocks für die Zuschauer“, womit gemeint ist, dass abrupt und in dieser Form Unerwartetes vor die Kamera als Blickfeld des Publikums gerät. Dieser Effekt ist um so intensiver, wenn er in Situationen meist schon aufgebauter und eventuell verlängerter Erwartungsspannung auftritt: Man weiß, dass etwas passieren wird, wartet, wartet und wird dann plötzlich überrascht. Es handelt sich hierbei nicht unbedingt um eine für die Filmhandlung relevante Episode, sondern ist intentional auf die Zuschauer bezogen. Als ein Qualitätsmerkmal für Spielfilme kann dabei gelten, inwieweit diese Schockmomente nur aufgesetzt sind, also offensichtlich zur „Bearbeitung“ der Rezipienten eingesetzt werden, oder ob sie funktional auch in der Diegese Bedeutung haben, etwa indem man an der Seite einer tragenden Figur diese Schocks erlebt.

Weitere Elemente des Spannungsaufbaus bzw. zur Erzeugung von Schrecken sind die subjektive Opfersicht, also der direkte Blick aus Opfersicht zum Beispiel im Augenblick der Bedrohung, das offene Ende und das Täteratemgeräusch aus dem Off, um die Präsenz und Aktivität des Mörders noch eindringlicher zu betonen und Gefahr zu signalisieren.



Wichtiger noch als die einzelnen Möglichkeiten zur Spannungserzeugung ist ihre kombinierte Verwendung. Diagramm 13 zeigt die durchschnittliche Anzahl der acht untersuchten Spannungselemente. Dabei ist die Zeit bis zur Mitte der fünfziger Jahre schwerer zu gewichten, da bis dahin die Zahl der Serienmörderfilme relativ gering war und daher einzelne Filme in dieser graphischen Darstellung ein großes Gewicht bekommen. Insgesamt liegt die durchschnittliche Häufigkeit der untersuchten Spannungselemente aller untersuchten Serienmörderfilme bei 3,3, das heißt, dass in der Regel drei bis vier der beschriebenen Elemente zum Einsatz kommen. Schaut man sich nun die Entwicklung ab der Mitte der fünfziger Jahre an, fällt der kontinuierliche Anstieg des Durchschnittswertes und damit der Intensität der Spannungserzeugung durch Reizmassierung auf, bis er im Zeitraum von 1980 bis 1984 mit 4,4 seinen Spitzenwert erreicht hatte. In dieser Zeit war demgemäß die Zahl der Filme am höchsten, die ihr Publikum durch die geballte Ladung von schockenden und anspannenden Filmgestaltungen unterhalten wollten. Dies korreliert mit der Beobachtung, dass in dieser Zeit auch das Ausmaß der Gewaltdarstellung wuchs, insgesamt also die Serienmörderfilme aggressiver wurden.

Die Rückläufigkeit der Verwendung dieser Spannungselemente in den neunziger Jahren lässt sich, wie schon im Bereich der Gewaltdarstellung angesprochen, durch eine Anpassung der Produzenten an die speziellen Anforderungen der Fernsehästhetik erklären.

4.5.5. Versatzstücke des Serienmörderfilms

Die Häuser oder Wohnungen der Serienmörder sind häufig Sammelkabinette des Schreckens. Regelmäßig finden die Ermittler Verweise auf frühere Taten, z.B. in Form von entsprechenden Zeitungsartikeln oder Photos. In extremeren Fällen sind die Wohnungen mit Erinnerungen an die Opfer bishin zu abgetrennten Körperteilen geschmückt. Prägend für eine derartige Topographie des Horrors war als Raummotiv das Haus Ed Geins, in dem man Ende der fünfziger Jahre eine Vielzahl menschlicher Körperteile fand, was die Phantasie der Filmausstatter maßgeblich geprägt hat. An dieser Stelle korrespondiert der Serienmörderfilm mit dem aus dem Horrorfilm gebräuch-

lichen Motiv des „bösen Hauses“, das schon durch sein äußeres Erscheinungsbild (verfallen, viktorianisch, einsam, ...) auf die dort stattfindenden Vorgänge verweist.

Eine andere lokale Dimension ergibt sich aus der Großstadt als gängigem Schauplatz⁸³ vieler Serienmörderfilme (65%). Diese Lokalisierung knüpft an traditionelle Konnotationen an: Der Moloch Stadt ist sittenlos, gefährlich, unüberschaubar. In diesem Sinne wurde M-EINE STADT SUCHT EINEN MÖRDER als Psychogramm einer Großstadt interpretiert⁸⁴.

Scheinbar im Widerspruch dazu steht die zweithäufigste situative Verortung des Serienmördermotivs in der Provinz bzw. in friedlichen Vororten, die z.B. im Fall der Slasher eine große Ähnlichkeit



Abbildung 14: Filmplakat von ...UND WIEDER IST FREITAG DER 13.

zu den Lebensorten der anvisierten Rezipienten aufweist. Dies wird auch im Horrorfilm praktiziert, um die gewohnte Lebenswelt der Rezipienten in der Filmhandlung zu dekonstruieren. David Lynch, obwohl außerhalb des Serienmördermotivs, hat dieses Verfahren paradigmatisch vorgeführt, speziell in BLUE VELVET oder in seiner TWIN-PEAKS-Serie. Ebenso standardisiert inszenieren viele Filme über Serienmörder deren Taten im Rahmen eines Rituals. Der Täter inszeniert seine Morde und erweist sich dabei als Ästhet des Schreckens. In HENRY - PORTRAIT OF A SERIAL KILLER filmen die beiden Mörder einige ihrer Taten mittels Video und stimulieren sich anschließend mit diesen Bildern. Das schockierende und eindrucksvolle ist nun dabei zusätzlich, dass die Ästhetik dieses Home-Videos dem gesamten Film ähnelt, letztlich die Differenz zwischen den Tätern und ihrem Home-Video und den Zuschauern und ihrem Videofilm verschwindet. Andere Täter verewigen sich in den Arrangements ihrer Opfer und Tatorte. In DAS SCHWEIGEN DER LÄMMER placiert Buffalo eine Schmetterlingslarve in den weiblichen Leichen, in BIZARRE MORDE verziert der Täter seine Opfer mit einem aufgemalten Mund, in SIEBEN inszeniert John Doe sieben En-

⁸³ Vgl. die Tabelle 37 über Schauplätze in Kap 9.4.

⁸⁴ Jacobsen, Kaes, Prinzler 1993, 68

vironments zum Thema der sieben Todsünden. De Quinceys Vorstellung einer schönen Kunst des Morde(n)s wird hier filmästhetisch Realität⁸⁵.

Häufig wird der Täter dadurch lokalisiert, dass man in seinem Agieren ein System entziffert. Die Ermittlungstätigkeit muss nun andere Wege gehen, die Dechiffrierung des Musters gelingt nur durch Experten (= Psychologen bzw. Profiler⁸⁶) oder andere Serienmörder (z.B. in: DAS SCHWEIGEN DER LÄMMER), durch Einfühlung (etwa in BLUTMOND/ROTER DRACHE/MANHUNTER, USA 1986, Michael Mann oder in DAS SCHWEIGEN DER LÄMMER) oder durch Eindringen in die Gedankenwelt des Täters (z.B. in SIEBEN). Vor diesem Zusammenhang kam es auch in mehreren Spielfilmen zur meist nicht unproblematischen Kooperation von Polizisten und Psychologen, z.B. in BLACKOUT/STRANGER BY NIGHT, USA 1994, Gregory H. Brown; COPYKILL oder SIEBEN FEUER DES TODES, D 1997, Carlo Rola.

Der Serienmörderfilm als prototypische Erzählung der Gewalt ist bei allem Spannungsaufbau durch große Sicherheit konsumabel. In Anlehnung an Jarvies (1974, 150) Bemerkung zum Gangsterfilm lässt sich konstatieren, dass der Serienmörderfilm (wie bis auf den Horrorfilm jede gängige Spannungsdramaturgie) die Sicherheit bietet, dass den Täter die Nemesis ereilen wird, wie es in der griechischen Tragödie den Helden widerfuhr.

4.6. Fazit

Serienmörderspielfilme haben seit 1920 einen kontinuierlichen Zuwachs genommen. 697 Spielfilme wurden bis 1997 produziert und fanden bis 1998 den Weg auf den deutschen Filmmarkt, wobei der jährliche Durchschnitt in den letzten Jahren bei über 30 Filmen lag. Zwei Drittel dieser Produktionen kommen aus den USA, wobei dieser Anteil zu Beginn der neunziger Jahre mit 85% noch höher lag. Deutschland verzeichnet eine lange Tradition zu diesem Thema und in den letzten fünf Jahren auch wieder steigende Produktionszahlen. Überwiegender Distributionskanal ist inzwischen das Fernsehen, das damit die Videotheken ablöste und nun jedes Jahr zwischen 10 und 20 Erstaufführungen und ungezählte Wiederholungen ausstrahlt⁸⁷. Höhepunkt der *Serienmörderfilmwelle* sind die späten 80er und 90er Jahre. Ob die kontinuierlich steigende Verbreitung dieser Thematik weiter anhält, muss offen bleiben.

Serienmörderfilme sind überwiegend dem Genre Thriller zuzuordnen, präsentieren sich damit nicht überraschend als Spannungskino, flankiert von Horrorvarianten als schockierenderer und härterer Form oder auf distanziertere Weise im Kriminalfilm inszeniert. Mit dem Slasher ist ein Subgenre des Horrorfilms wesentlich mit der

⁸⁵ Vgl. Kap. 6.5 zur Ästhetik des Schreckens.

⁸⁶ Diesen besonders *emfühlbaren* Psychologen oder Kriminalisten wurden in den neunziger Jahren sogar eigene Fernsehserien gewidmet: PROFILER (USA 1997-1998), AUF ALLE FÄLLE FITZ (GB 1996-97), MILLENIUM (USA 1996 - 1997), vgl. auch Kap. 6.6.

⁸⁷ Merten (1993) zählte in zwei Fernsehwochen 168 Psychopathen und Sexualtäter in sechs Sendern. In Kap. 1 wurde die durchschnittliche TV-Präsenz des Serienmördermotivs mit über 9 Beiträgen pro Woche festgestellt.

Thematik Serienmörder verknüpft und verweist speziell auf ein junges amerikanisches Publikum.

Serienmörderfilme polarisieren die Geschlechter extrem: Täter sind Männer, Opfer sind Frauen. Auch die Ermittler sind überwiegend männlich, einzig in der Figur des final girls wird mehrfach eine weibliche Figur dem Täter entgegengestellt, die aus ihrer Opferrolle ausbrechen kann und den Täter abwehren oder ausschalten kann. Generell bleiben die aktiven Rollen des Täters und des Ermittlers Männern vorbehalten, während Frauen überwiegend bedroht, ausgeliefert und ermordet werden. „Die Wertschätzung phallischer Potenz bleibt in den Gewaltfilmen prinzipiell positiv besetzt. Dagegen steht die weit verbreitete Bemächtigung des weiblichen Körpers als Grundelement der Geschlechterbeziehung.“⁸⁸

Parallel dazu sind in über 75% der Filme die Hauptpersonen Täter oder Ermittler, die meist weiblichen Opfer werden auch hierbei als Schauobjekt und weniger als vom Zuschauer begleitete Person inszeniert. Ähnliches ergab die Untersuchung der Erzählperspektive, überwiegend aktive Akteure (Ermittler, Täter, final girl) werden zum Ausgangspunkt der Inszenierung gewählt.

Bei den gebräuchlichsten Storyvarianten dominiert der Serienmörderfilm als Bewährungsprobe des jeweiligen Ermittlers (48%), Täter und Opfer (je 20%) sind entsprechend seltener im Zentrum der erzählten Geschichte. Serienmörderfilme sind Erzäh-



Abbildung 15: Filmplakat zu PSYCHO. In schöner Klarheit addiert dieses Filmplakat wichtige Motive und Motivelemente, von links: Frau in Angst, der böse Ort = das viktorianische Haus, der unschuldige Täter, das leichtgeschürzte Opfer.

⁸⁸ Luca 1993, 214. Vgl. zu diesen Punkten auch die durchgängig ähnlichen Ergebnisse der Studie von Röser und Kroll (1995) über die Rezeption von Sexismus und Gewalt im Fernsehen.

lungen von Gewalt, Spannung und der Mischung aus sex&crime. Gewalt spielt zwangsläufig eine dominante Rolle und wird häufig durch die Präsentation von attraktiven⁸⁹ Frauen als Opfer, final girls oder als Dekoration an der Seite der Ermittler ergänzt. Das Ausmaß der Gewaltpräsentation hat im Laufe der Jahrzehnte zugenommen und korrespondiert mit ähnlichen Beobachtungen in der gesamten Medienlandschaft⁹⁰. Zudem lässt sich die Motivation der Täter häufig auf sexuelle Antriebe beziehen, auch wenn die offensichtlich auf Sexualität zielende Gewalt selten inszeniert wird: „Egal in welchem Kontext die Frau erscheint und was sie zu sagen hat, über die Inszenierung ihres Körpers erhält sie eine sexuelle Bedeutung.“ (Röser/Kroll 1995,13).

Die sexuellen Bezüge im Serienmörderfilm sind leicht durchschaubar: Die Frau als



Abbildung 16: Filmstill aus: DER NEW YORK RIPPER

Objekt der Begierde, ihre Vergewaltigung sowie die Vorliebe für das Messer als eindringender Tatwaffe⁹¹ oder die Häufigkeit des Erwürgens mit einem längeren Todeskampf und anschließender Ermattung (= Orgasmus).

Serienmörderfilme sind durch ihr Gesetz der Serie, durch typisierte Täter und Ermittler sowie durch standardisierte dramaturgische Grundmuster charakterisiert.

Spannung als Grundmuster in der Filmerzählung selbst und

im Verhältnis zum Publikum markiert eine weitere offensichtliche Größe bei der Behandlung dieses Motivs. Serienmörderfilme umfassen eine breite Palette von brutalen bis dezenteren audiovisuellen Erzählungen, in denen Frauen zum Opfer der sie auserkorenen (begehrenden) Täter werden, bis schließlich in der Tradition der Last-minute-rescue und des Show-downs der meist männliche Ermittler den Täter tötet. Serienmörderfilme arbeiten mit einem festen Kanon von Spannungselementen, die in ihrer schematischen Verwendung wenig Überraschung bieten, und dennoch ein breites Publikum finden. Parallel zur zunehmenden Gewaltpräsentation und sexuell freizügigeren Darstellungen von Frauen werden seit den sechziger Jahren auch immer mehr Spannungselemente kombiniert, um den Thrill zu erzeugen. Insgesamt brauchen Serienmörderfilme weniger Inhaltsverständnis als Darbietungsverständnis. Die erzählten Geschichten sind meistens schematisiert und ihr Reiz liegt neben der Wiederkehr

⁸⁹ Die Überrepräsentation schöner, schlanker, attraktiver, junger, manchmal auch freizügig gekleideter Frauen in Film und Fernsehen ist ein mehrfach beobachtetes und untersuchtes Phänomen, vgl. Weiderer 1993, 107ff.

⁹⁰ Vgl. die breite Debatte um Oliver Stones NATURAL BORN KILLERS.

⁹¹ Vgl. Tabelle 36 in Kap. 9.4.

des Schonbekannten in der Form ihrer Präsentation bzw. in der Gestaltung des filmischen Diskurses: spannender, überraschender, härter, schockierender.

Macht ist eine zentrale Größe dieser Filme. Sie wird auf der Täterseite gewonnen aus der Gewalt über die Opfer, ihrer Unterordnung und der Verfügungsgewalt über ihr Leben und aus der grenzenlosen Normverletzung, die alle staatlichen und gesellschaftlichen Schranken überwindet. Im Sinne des visuellen Begehrens als Tat war AUGEN DER ANGST 1959 innovativ, weil der Täter die Mordsituationen abfilmt, die Tat mediatisiert und damit einen Bogen zum Prozess des Filmens und des Zuschauens schlägt. Der Zwang des Täters zur wiederholten Tat steht in prägnanter Parallelität zur Sehbegierde des Filmemachers/ Zuschauers, ein Umstand, der nach inzwischen 697 Filmen zu diesem Thema auf der Hand liegt.

Der Ermittler seinerseits agiert mit aller Macht gegen den Serienmörder, und gewinnt letztlich durch dessen Überwindung einen Teil seiner Stärke. Wie die Jagdtrophäe den Jäger schmückt, so gewinnt der Ermittler, und nicht seine Institution, an Größe, symbolisch ausgedrückt in seiner Rehabilitierung oder der neuen Partnerin als Belohnung.

Betrachtet man das Serienmördermotiv in seinen historischen Entwicklungen, überrascht zuvorderst seine Konstanz. Bei allen nachweisbaren Akzentverschiebungen war und ist dieses Motiv allen sozialen, kulturellen und politischen Veränderungen zum Trotz geeignet, spezielle Funktionen (vgl. u.a. Kap. 6.5) für seine Rezipienten anzubieten und damit auch ästhetische Gestaltungsmöglichkeiten und Umsatzerfolge für die Produzenten zu gewährleisten. Der Massenartikel Serienmörderfilm bezeugt seine fortgesetzte Attraktivität und Nachfrage. Dabei hat es in den letzten Jahrzehnten durchaus Aktualisierungen des Motivs, seiner Umstände und Settings gegeben, die seit den zwanziger Jahren im Serienmörderfilm behandelten Diskurse (Gender, Gewalt, Sexualität, Identität, ...) blieben jedoch bis heute im Mittelpunkt.

5. Das Serienmördermotiv und seine Funktionen im Spielfilm

Bei der Frage nach den Funktionen geht es im Weiteren um die Verwendung oder den Gebrauch, den die Produzenten vom Motiv des Serienmörders in ihren jeweiligen narrativen Kontexten gemacht haben. Die Liste des zugrunde gelegten Samples zeigt offenkundig sehr disparate Filme, in denen Serienmorde zentral, als Nebenmotiv oder nur beiläufig (Randmotiv) Verwendung finden. Die literaturwissenschaftliche Motivforschung unterscheidet wesentlich diese drei Verwendungsgrade, wobei die Eindeutigkeit der Zuordnung sehr problematisch ist. Ist Serienmord in *ES GESCHAH AM HELLICHEN TAG* das zentrale Motiv, oder steht die Figur des von seinem „Auftrag“ vollständig eingenommenen Kommissars im Mittelpunkt, oder handelt es sich um eine Parabel über Verantwortung? Bei fast jedem Serienmörderfilm lassen sich problemlos mehrere Motive und Handlungsschwerpunkte finden, so dass eine Kategorisierung in die klassischen drei Motivverwendungen wenig geeignet erscheint, die Spannbreite der Funktionalisierungsmöglichkeiten des Serienmördermotivs zu erfassen.

5.1. Der Gebrauch des Serienmördermotivs im Spielfilm

War die bisherige Analyse der Serienmörderfilme unter anderem an den drei konstituierenden Personen/Typen (Ermittler, Täter, Opfer) und der filmischen Präsentation des Serienmördermotivs orientiert, soll es nun in seiner narrativen/dramaturgischen Verwendung entfaltet werden. Dabei wird sich zeigen, dass Serienmörder in ihren jeweiligen Handlungskontexten unterschiedliche Funktionen erfüllen. Gleichzeitig belegt die Spannbreite der Serienmörderfilmtypen die große inhaltliche und dramaturgische Funktion dieses Motivs, die von der Verkörperung des Bösen bis hin zu differenzierten Täterstudien reicht. Das Serienmördermotiv kann als Vorwand für extreme Gewaltdarstellung und/oder Folie für die Entfaltung von sex&crime-Stories dienen oder es werden an ihm konkrete gesellschaftliche Fragestellungen (Selbstjustiz, Bedeutung der Massenmedien für die Gewaltentwicklung, Rechtsstaatlichkeit, ...) beispielhaft abgehandelt.

Von ihrem Genrezusammenhang, ihrer narrativen, dramaturgischen, schauspielerischen oder technischen Qualität und ihrer Bedeutung für Publika und andere Filmemacher divergieren die im Folgenden differenzierten Filme stark. Viele lassen sich verschiedenen Typen zuordnen. Dies verdankt sich nicht der fehlenden Trennschärfe der differenzierten 18 Gebrauchsformen des Serienmördermotivs, sondern dem Umstand, dass Unterhaltungsfilme in den seltensten Fällen als konzentrierte Studien eines Themas oder Motivs angelegt sind, sondern meistens auch mehr oder weniger zentral die Erwartungshaltungen und Traditionslinien ihrer Genre und ihrer Zweckbestimmung als Unterhaltungsangebot bedienen. Der Heldengang, das Versprechen des erfolgreichen Endes, der Anspruch, eine Geschichte von einem Anfang bis zu einem Ende zu bringen, aber auch Rollenerwartungen an prominente Schauspieler, die Erwartung an Kontinuität oder an Kausalität in unserer Erzähltradition und viele weitere Elemente laufen auch in Spielfilmen zum Motiv des Serienmörders unter- oder vordergründig

mit, und nur in wenigen dieser Filme (z.B. HENRY - PORTRAIT OF A SERIALKILLER) gelingt eine weitgehende Verweigerung gegen über diesen Konventionen.

Daher wird nun kein idealtypisches Klassifizierungssystem aufgebaut, sondern eine an Schwerpunktsetzungen der Motivverwendung orientierte Differenzierung.

1. Täterstudien

Hierunter sind die Spielfilme zu fassen, die den Serienmörder in den Mittelpunkt stellen, seine biographischen Hintergründe beleuchten, dabei Motivationen für seine Morde liefern, die Zuschauer konsequent an der Täterseite die Handlung miterleben lassen. DER VERLORENE (D 1951, Peter Lorre), AUGEN DER ANGST oder DER TOTMACHER sind als Beispiele zu nennen, wobei es gleichgültig ist, ob es sich um authentische Fälle oder um fiktive Gestalten handelt. Diese Verwendung von Serienmördern ist oft um die Präsentation faszinierender Persönlichkeiten bemüht, teilweise werden die Täter auch als Opfer von Krankheit oder schlechter Kindheit gezeigt. Eine weitere Schwerpunktsetzung kann die Täter als unerklärliche, damit auch monströse Charaktere zeigen.

2. Verfilmung realer Fälle

Der Bezug zu realen Serienmörderfällen spielte von Anfang an eine Rolle, wurde doch in drei der vier ersten Serienmörderfilme mit Jack the Ripper eine historische Figur bemüht, obwohl oder gerade weil ihre Identität unbekannt geblieben war. Das Interesse an authentischen Fällen und Tätern blieb unabhängig von dieser mythischen Gründerfigur lebhaft, viele spektakuläre Serienmörder haben eine dramatisierte Verfilmung erfahren:

Albert de Salvo in: DER FRAUENMÖRDER VON BOSTON (THE BOSTON STRANGLER, USA 1968; Richard Fleischer); John Christie in: JOHN CHRISTIE, DER FRAUENWÜRGER VON LONDON (10, RILLINGTON PLACE, GB 1970, Richard Fleischer); Charlie Starkweather in: BADLANDS (USA 1973, Terence Malick); Fritz Haarmann in: DIE ZÄRTLICHKEIT DER WÖLFE (D 1973, Uli Lommel) und in DER TOTMACHER; Ted Bundy in: ALPTRAUM DES GRAUENS (THE DELIBERATE STRANGER, USA 1986, Marvin J. Chomsky); John Wayne Gacy in: JAGT DEN KILLER (CATCH A KILLER, USA 1991, Eric Till) oder Andrej Chikatilo in: CITIZEN X (USA 1995, Chris Gerolmo). Diese Aufzählung ließe sich verlängern, soll aber nur das Interesse an authentischen Fällen belegen, das sich auch bei anderen spektakulären Kriminalfällen findet: Entführungen, Attentate oder Banküberfälle.

3. Anlässe für extreme Gewaltdarstellungen

Häufig dient das Serienmördermotiv als Vehikel, um die Inszenierung von vielen und/oder grausamen Gewaltakten zu begründen. Da Serienmörder mehrfach und dabei oft sehr sadistisch und blutig morden, bietet sich hier eine Möglichkeit zur Gewaltdarstellung, die quasi aus der Natur des Motivs ableitbar ist. Italienische Horrorfilmregisseure der siebziger und achtziger Jahre haben darüber gearbeitet (DER TRIEBMÖRDER/LA BESTIA UCCIDE A SANGUE FREDDO, I 1971, Fernando Leo; DER NEW YORK RIPPER, I 1981, Lucio Fulvio; AQUARIUS-THEATER DES TODES/DELIRIA, I 1986,

Michele Soavi), aber auch amerikanische Regisseure haben das Gewaltthema mehrfach in ausgedehnter Weise im Serienmördermotiv entfaltet (HITCHER-DER HIGHWAYKILLER/ THE HITCHER, USA 1985, Robert Hamon; BLACK BELT, USA 1992, Charles Moore; ULTIMATE CHASE, USA 1995, Albert Pyun; MIKE MENDEZ' KILLERS, USA 1996, Mike Mendez). Als sehr praktikabel erweist sich das Serienmördermotiv vor diesem Nutzungszusammenhang, da es ohne weitere Erklärungen für die Darstellung ausgedehnter Gewalttaten herhalten kann. Gleichwohl ist es damit auch völlig beliebig, statt Serienmörder dienen in anderen, ähnlich motivierten Spielfilmen Aliens, Monster, Profikiller oder Terroristen.

4. Sex&crime

Wie schon in Punkt drei ist auch die Verbindung von Sexualitätsdarstellung und Gewalt im Serienmördermotiv prominent vertreten. „Der Tod einer schönen Frau ist also der poetischste Vorwurf, der überhaupt zu denken ist“ hatte schon 1846 Edgar Allan Poe (1980, 287) konstatiert und die Zahl literarischer oder filmischer Beispiele ist Legion. BASIC INSTINCT ist beispielsweise ein Film, der das Serienmördermotiv als Hintergrund für die freizügige und skandalträchtige Darstellung nackter und zudem noch prominenter Schauspieler nutzte. Für die Filmstory war das Serienmördermotiv eher uninteressant, wichtiger war die anhaltende Spannungssituation zwischen verführerischer und sexuell selbstbewusster Frau, dem ihr zunehmend hörig werdenden Polizisten und der bis zum Schluss unklaren Schuldfrage. Nicht zufällig ist in diesem Zusammenhang der Mann das Opfer von Verführung, auch hier wird, wie im Slasher, vor sexueller Freizügigkeit gewarnt, indem ihre fatalen Folgen inszeniert werden. Schon Wedekind ließ zu Beginn des Jahrhunderts Jack the Ripper als Mörder der femme fatale auftreten. Trifft es im Rahmen des Serienmördermotivs, wie bereits angesprochen, meistens Frauen als Opfer ihrer sexuellen Aktivität, sind es in BASIC INSTINCT oder in SEA OF LOVE oder in CRUISING die männlichen Ermittler, die durch ihre, moralisch nicht legitimierte, sexuelle Aktivität bzw. Begierden zur Zielscheibe von tödlicher Gewalt werden. Bis in die sechziger Jahre waren solche Themenverknüpfungen für Spielfilme, die ein breites Publikum erreichen sollten, tabu. Entweder wurde Sexualität oder auch nur - natürlich weibliche - Nacktheit verdeckt bzw. symbolisch präsentiert, oder sie kam in Form der dekorativen weiblichen Leichen ins Spiel. Gewaltdarstellung traf traditionell auf weniger Ressentiments, hatte aber ebenfalls bis dahin ein anderes Niveau, als es heute normal oder angemessen erscheint. Mit der Lockerung der Zensurbestimmungen in den siebziger Jahren fanden Serienmörderfilme Verbreitung, die sich nun unverstellt der publikumsträchtigen Allianz von ausgedehnter Gewaltdarstellung und weiblicher Nacktheit bedienten. SCHÖN, NACKT UND LIEBESTOLL/ RIVELAZIONE DI UN MANIACO AL CAPO DELL SQUADRA MOBILE (I 1972, Roberto Montero), ANGEL (USA 1983, Robert O'Neil), IM RAUSCH DER BEGIERDE/PATHOS, A TASTE OF FEAR (I 1987, Piccio Raffanini) oder FATAL PASSION (USA 1995, Gib T. Oidi) verweisen häufig schon durch ihre Titel auf die in ihnen präsentierte Verbindung von Sex in Form von nackten weiblichen Körpern und Gewaltdarstellungen in Form von blutig ausgeschmückten Morden an eben diesen Körpern. Filmplakate (vgl. z.B. Abbildung 7 und 8) und anderes Promotionmaterial

sorgte dafür, dass diese Filme bis heute ihr Publikum gefunden haben. Im Pornofilmbereich lassen sich noch weitere Filme mit dieser Verbindung vermuten.

5. Horrorszenarien

In diesem Kontext besteht die Aufgabe des Serienmörders meist in der Verkörperung des Schreckens, der in einen normalen bzw. idyllischen Kontext einbricht. Ohne größere dramaturgische Veränderungen könnte stattdessen auch ein Monster, ein Alien, ein Vampyr oder der Teufel an seine Stelle treten, ihnen gemeinsam ist ihre offensichtliche Funktion als Ausgangspunkt für die Ausübung von Gewalt und Terror, das Hervorrufen von großem Schrecken und tiefer Angst sowie die Produktion blutiger und angst- bzw. schreckeneinflößender Szenarien. Und wie das Böse aus der Hölle oder einer anderen Welt wird es auch in der Serienmörderkonstellation qua definitionem kein Ende geben, der Täter wird immer wieder töten, bis er in einem gewaltsamen Finale ausgeschaltet werden kann, wobei die Endgültigkeit dieser Lösung oft genug fraglich scheint. Sicherheit ist hier nicht zu bekommen, wäre dem Genre auch nicht sehr zuträglich. Häufig wird das Serienmördermotiv im Horrorgenre mit klassischen Horrormotiven verknüpft (DER BUCKLIGE VOM HORRORKABINETT/ TERROR IN THE WAX-MUSEUM, USA 1973, George Fenady; DAS KABINETT DES PROFESSORS BONDI/ HOUSE OF WAX, USA 1953, André de Toth) oder reflektiert in seinem Setting das Horrorgenre, wenn in LOVE TO KILL (THE LAST HORROR FILM, USA 1981, David Winters) oder in IM AUGENBLICK DER ANGST (ANGUISH, Spanien 1986, Bigas Luna) in einer Art Film-im-Film-Story der Schrecken des Horrorgenres für die Protagonisten real wird. Einige Horrorfilme wurden wegen ihrer starken Betonung von Übersinnlichem oder Phantastischem aus dem Kanon der hier untersuchten Filme gestrichen, auch da tritt der Serienmörder wie ein Monster auf, sei es als Geist eines verstorbenen Serienmörders (HORROR HOUSE/HOUSE III, USA 1988, Jim Isaac und PENTAGRAMM DES TODES) oder als Teufel selbst (NIGHT TRAP/MARDI GRAS FOR THE DEVIL, USA 1992, David A. Prior).

6. Slasher

Dieser spezielle Genrezusammenhang ist mehrfach angesprochen worden, auch hier übernimmt der Serienmörder die Rolle eines irgendwie zum Morden motivierten Monsters und kann dementsprechend nahtlos durch eine andere Figur ersetzt werden, wie es in der Figur Freddy Krugers in den NIGHTMARE-Filmen geschieht. Wichtig an den hier verwendeten Konstellationen ist, dass sie immer einen starken Bezug zur Lebenswelt der anvisierten Rezipienten halten.

7. Terror des Alltags

Die Ähnlichkeit der Alltagswelt der Rezipienten mit der in den Filmen entwickelten Szenarien ist gerade auch dann vorrangig, wenn der Schrecken in ganz gewöhnlichen Situationen und Konstellationen einbricht. Täter sind in diesen Filmen nicht irgendwelche Fremden, die mordend durch das Land ziehen, sondern Nachbarn, Lebenspartner, Stiefeltern oder Kinder entpuppen sich als Serienmörder. Grundlegend kann dafür die

STEPPFATHER-Reihe genannt werden (KILL DADDY KILL/THE STEPPFATHER, USA 1987, Joseph Ruben; STEPPFATHER II-DU ENTKOMMST DEM TERROR NICHT/THE STEPPFATHER II, USA 1989, Jeff Burr und SPUR IN DEN TOD/ANGEL OF DEATH, USA 1991, Bill L. Norton), aber auch der neue Lebenspartner der Protagonistin kann sich als Täter zeigen (SCHREI IN DER STILLE/REFLECTING SKIN, Kanada 1992, Robin Spry) und selbst ein kleiner Junge wird auf der Suche nach einer Familie zum Serienmörder (MICKEY, USA 1991, Dennis Dimster-Denk). Wichtig an diesen Konstellationen ist, dass der vertraute Mitmensch nach dem alten Muster von Jeekyll und Hyde ein völlig anderes Gesicht zeigen kann, dass man letztlich keinem mehr trauen kann. Selbst die Familie als Bastion gegen das Böse versagt nicht nur, sondern wird zu dessen Keimzelle. Filme mit diesem Tenor sind erst in den letzten Jahren entstanden, zuvor erwuchs die Gefahr immer aus dem Fremden. Diese Sicherheit gibt es nun nicht mehr, ähnlich wie im Horrorgenre können auch alltägliche Dinge ein mörderisches Eigenleben entwickeln: Ein Auto in Stephen Kings Story CHRISTINE (USA 1983, John Carpenter), eine Puppe in DIE MÖRDERPUPPE (CHILD'S PLAY, USA 1988, Tom Holland), alle elektronischen Geräte in DER KILLER IM SYSTEM (GHOST IN THE MASCHINE, USA 1993, Rachel Talaly) oder DER KÜHLSCHRANK, der Amok läuft (THE REFRIGERATOR, USA 1991, Nicholas A.E. Jacobs). Ein weiterer Aspekt dieses Terrors aus dem Alltag liegt in der Präsentation der bürgerlichen Familie als der Brutstätte des Schreckens. Augenfällig wird dies im Slasher, der sich vor allem auf sich von ihrem Elternhaus ablösende Jugendliche bezieht und wo dann die familiäre Enge zum Horrorszenario überhöht wird.

8. Thrillangebot

Schon der große Anteil der Thriller an den Serienmörderfilmen verweist bei aller Unschärfe derartiger Genrebegriffe auf einen wesentlichen Gebrauchswert des Serienmördermotivs. Diese Filme sollen die Zuschauer packen, in Angst versetzen, mitfiebern lassen, mal muss der Täter errahnt werden, mal wird er von Beginn an gezeigt, um die Gefahr für die anderen erlebbar zu machen. Alle geläufigen Formen der Spannungsdramaturgie⁹² sind mit dem Serienmördermotiv inszeniert worden, dabei wurden auffallend häufig Situationen aufgebaut, die Frauen als bedrohte Opfer in Todesgefahr zeigen. TÖDLICHE FERIEN, DAS UNSICHTBARE AUGE oder DIE AUGEN EINES FREMDEN basieren auf dieser Konstellation. FRENZY dramatisiert die Schwierigkeiten eines zu Unrecht Verurteilten, DIE WENDELSTREPPEN und viele andere Serienmörderfilme beziehen ihr Spannungspotential aus der Unsicherheit, wer der Täter sein könnte.

9. Action

Erst in den letzten Jahren ist das Serienmördermotiv in Spielfilmen verwendet worden, die dem Action-Bereich zuzuordnen sind. Dabei sollen Zuschauer durch die Präsentation aufwendiger Stunts, Verfolgungsjagden und spektakulärer Kampfszenen erregt werden. War dieses Motiv traditionell stärker dem Psycho-Thriller zugeordnet, erwies sich diese neue Kombination bisher auch nicht als sehr vielversprechend. Der

⁹² Vgl. Borringo 1980 oder Droese 1995.

Serienmörder wird stärker noch als im Horrorgenie einfach als Gegenspieler eines Helden eingesetzt, um Anlässe für viele technische und körperliche Aktionen und Auseinandersetzungen zu liefern. Da Serienmörder sinnigerweise aber öffentliche Auftritte vermeiden, bleibt diese Kombination unbefriedigend, belegt allerdings einmal mehr die breite Verwendung dieses Motivs durch alle Genre. CITY COBRA (USA 1986, George Cosmatos) mit Sylvester Stallone ist ein gutes schlechtes Beispiel für diese Verbindung, der Serienmörderfall ist nur ein Aufhänger, um einen regelrechten Krieg zwischen Stallone und einer ganzen Verbrecherbande zu inszenieren. In VIRTUOSITY (USA 1995, Brett Leonard) nimmt Denzel Washington, ein anderer Action-Kinoheld, den Kampf gegen einen Serienmörder aus dem Cyberspace auf, es hätte auch ein Terrorist oder ein Profikiller sein können. In FINAL CUT (USA 1995, Roger Christian) schließlich mordet der Täter nicht mehr traditionell, etwa mit Messer, sondern er jagt mittels Bomben Gebäude in die Luft, wodurch der Actionaspekt in Form von spektakulären Explosionsszenarien in die Tatausführung verlagert wird.

10. Kriminalfälle

Filme wie BIZARRE MORDE, IM DSCHUNGEL DES BÖSEN (DOUBLETAKE, USA 1985, Jud Taylor) oder MORD AUF DER GOLDEN GATE BRIDGE (THE GOLDEN GATE MURDERS, USA 1979, Walter Gramman) behandeln Serienmordfälle als eher normalen Alltag der Polizeipraxis, auch wenn diese Fälle durch die kontinuierlich zunehmende Opferzahl besonders dramatisch und wichtig sind. Im Vordergrund steht ein Kriminalfall und das beteiligte Personal, wesentlich die Ermittler. Diese Untersuchung kann dann zu einer besonderen Bewährung für die ermittelnden Beamten werden, aber alles bleibt im Rahmen des gewohnten Kriminalgenres mit seinen speziellen Konventionen. Diese Motivverwendung ähnelt sehr stark den Spielfilmen, die sich an realen Fällen orientieren, nur ist hier die Ermittlungsseite der point of view.

11. Polizeiarbeit

Quasi eine Untergruppe der zuvor angesprochenen Kriminalfälle stellen die Spielfilme dar, in denen anhand eines Serienmörderfilms viel Wert auf die Darstellung der konkreten Ermittlungsarbeit und, meistens damit verbunden, des speziellen Ermittlungsstils des im Mittelpunkt agierenden Ermittlers gelegt wird. DER GREIFER, KOMMISSAR MAIGRET STELLT EINE FALLE, DAS ELFTE OPFER (11TH VICTIM, USA 1979, Jonathan Kaplan) oder DETEKTIV SADIE SCHLÄGT ZU (DETECTIVE SADIE & SON, USA 1987, John L. Mosey) konzentrieren sich auf die ausführlich dargestellte Arbeit der Polizei, geben Einblicke in deren Möglichkeiten und Probleme und führen diese Fälle auch meistens eher unspektakulär zu Ende, denn in diesen Fällen enden die Filme mit der Verhaftung der Täter, ausgedehnte Kampfszenen fehlen ebenso wie ausgedehnte Gewaltszenen.

12. Ermittlerstudie

Wiederum in engem Zusammenhang mit der Darstellung der Polizeiarbeit stehen die Spielfilme, die den Serienmörderfall als Anlass für eine Studie über den Ermittler nutzen, die ihn mit seinen privaten und dienstlichen Schwierigkeiten in den Mittelpunkt

setzen und sich ganz auf seine Person konzentrieren. Der ausführlich analysierte Film *DER COP* ist ein Beispiel, *ES GESCHAH AM HELLICHEN TAGE* mit allen seinen Remakes ist ein weiteres. Die Zuschauer werden wesentlich mit der Situation und Blickweise des ermittelnden Protagonisten konfrontiert, lernen quasi, die Welt und diesen speziellen Kriminalfall aus seiner Perspektive zu sehen. Diese Verwendung des Serienmördermotivs ist häufig durch eine prominent besetzte Ermittlerfigur geprägt, die dem Film auch ihren Stempel aufdrückt. Clint Eastwood hat dies als *DIRTY HARRY*⁹³ beispielhaft vorgemacht, was nicht nur eine Folge von Fortsetzungen provozierte, sondern auch viele Filme mit ähnlich konturierten Polizisten und einer vergleichbaren Härte. Wie schon in Kap. 4.4 ausgeführt wurde, weisen viele Ermittler im Serienmörderfilm betont einzelgängerische Züge auf, sie werden in einer zerrütteten oder privat und dienstlich schwierigen Situation gezeigt und reagieren darauf häufig mit starkem Alkoholgebrauch und hohem Gewalteininsatz. Der Einfluss von „Dirty Harry“ auf den gesamten Polizeifilm ist dabei enorm groß, die Figur des lonesome rider, bis dahin vor allem aus dem Western geläufig, hielt damit endgültig Einzug in ein zeitgenössisches Genre, in der Folge wurden Polizeifilme auch häufig als Großstadtwestern bezeichnet.

13. Selbstjustiz

Eine geringe Zahl von Serienmörderfilmen, die wie schon die vorige Gruppe von einer starken Ermittlerfigur dominiert werden, treibt die Selbstherrlichkeit ihrer Hauptfigur auf die Spitze, indem sie Selbstjustiz als probates Mittel im Umgang mit Serienmördern vorführt. *DAS RECHT BIN ICH*, *DIE ERSTE TODSÜNDE* (*THE FIRST DEADLY SIN*, USA 1980, Brian G. Hutton), *THE EXPERT* (USA 1995, Rick Avery) oder *EIN MANN WIE DYNAMIT* verweisen teilweise schon im Titel auf die Omnipotenz des Ermittlers, die bis zur finalen Tötung des Serienmörders reicht, wie sie auch in *DER COP* verwendet wird. Eine andere Gruppe von Serienmörderfilmen inszeniert den Racheaspekt der Opfer, die nun ihrerseits Jagd auf Täter machen und damit zu Serienmördern werden. *DIE FRAU MIT DEM 45ER MAGNUM* (*ANGEL OF VENGEANCE*, USA 1981, Abel Ferrara), *DIRTY WEEKEND* (GB 1993, Michael Winner) oder *AUGE UM AUGE* (*EYE FOR AN EYE*, USA 1995, John Schlesinger) zeigen jeweils Frauen, die durch ihre frühere Opferrolle (Vergewaltigung, sexueller Missbrauch) teilweise so traumatisiert wurden, dass sie nun selbst zu Gewalt greifen und Männer jagen.

14. Rechtsfrage

Neben Rache und Selbstjustiz als Formen individueller Rechtsbeugung, werden anhand des Serienmörderthemas auch andere Rechtsfragen dramatisiert. In *PENALTY PHASE-TAGE DER ENTSCHEIDUNG* (*PENALTY PHASE*, USA 1986, Tony Richardsen) steht ein Richter vor der Frage, ob der das Verfahren gegen einen nachweislich schuldigen Serienmörder wegen Verfahrensfehler der ermittelnden Polizisten einstellt, was für ihn selbst den Zusammenbruch seiner beruflichen Karriere und Freundschaften bedeutet. In *RAMPAGE-ANKLAGE MASSENMORD* (*RAMPAGE*, USA 1987, William Friedkin) geht es

⁹³ Ursprünglich war Frank Sinatra für diese Rolle vorgesehen.

um die im amerikanischen Strafrecht im Vergleich zum deutschen ungleich schwierigere Zubilligung von Unzurechnungsfähigkeit und die Haltung des Staatsanwaltes dazu. Genereller Tenor im Serienmörderfilm ist aber, dass die Brutalität der Täter kaum Fragen über die Rechtmäßigkeit der angewendeten Methoden der Ermittler aufwirft, gnadenlos wenden Täter wie Ermittler Gewalt an und verfolgen ihre Ziele.

15. Medienthema Serienmörder

Das ungemein große öffentliche Echo, das die Serienmörderproblematik vor allem in den USA, aber auch in anderen betroffenen Ländern zur Folge hat, ist mehrfach bei der filmischen Bearbeitung dieses Motivs behandelt worden. Am extremsten ist dabei sicherlich Oliver Stone mit seinem Film *NATURAL BORN KILLER* (USA 1994) vorgegangen, in dem er die scheinbar untrennbare Verknüpfung von Gewalt, ihrer massenmedialen Darstellung, die dadurch wiederum stimulierte oder provozierte weitere Gewaltanwendung, das voyeuristische Interesse der Medienmacher und ihrer Rezipienten an diesen Gewalttaten und ihre Formen der Gewaltprovokation und -abhängigkeit nicht nur inhaltlich, sondern auch formal als quasi permanente Live-Übertragung inszenierte. In den USA hat die Faszination von Gewalt und Kriminalität für die Massenmedien und ihr Publikum eine andere Dimension. Erinnert sei dabei nur an die Simpson-Affäre oder schon an den Amoklauf von Charles Whitman in Houston/Texas in den sechziger Jahren, der damals live vom Fernsehen übertragen wurde. Auch in Deutschland kennt man inzwischen solche pervertierten Formen des geheutelten Interesses der Medienproduzenten an Aktualität, das letztlich nur Faszination an Gewalt ausschlachtet. Ein herausragendes Beispiel war die Geiselnahme von Gladbeck. *DER SANDMANN* (D 1995, Nico Hoffmann) spielt mit dem Medieninteresse an spektakulärer Gewaltkriminalität, indem die Darstellung des Themas untrennbar mit der Produktion des Mythos Serienmörder verbunden wird. *CRIME TIME* (GB,D 1996, George Sluizer) zeigt den nahtlosen Übergang von Reality-TV zu realer Delinquenz, wenn ein Fernsehdarsteller sich zunehmend mit der gespielten Rolle identifiziert und um seines Medienruhms Willen die Taten fortsetzt, die der ursprüngliche Täter nicht mehr ausführen will.

16. Komödie als Kritik der bürgerlichen Kultur

Wie schon in Kap. 3.2.2 ausgewiesen, bedienen sich 18 Spielfilme komödienhaft des Motivs Serienmörder. In einigen wird dabei eine spezielle Zielrichtung gewählt, in der der Serienmörder als böser Biedermann gezeigt wird, der einerseits die gesellschaftlichen Konventionen vertritt und einfordert, andererseits aber seine Begierden gnadenlos befriedigt. Wird dies in *DIE FANTOME DES HUTMACHERS* (*LES FANTÔMES DES CHAPELIERS*, F 1982, Claude Chabrol) als Kriminalfilm bzw. Milieustudie mit durchaus ernstem Impetus realisiert, so argumentieren *DER ROTE IBIS* (*L'IBIS ROUGE*, F 1975, Jean Mocky), *DEN MÖRDER TRIFFT MAN AM BUFFET* (*BUFFET FROID*, F 1979, Bertrand Blier) oder *BILLY-ZE-KICK* (F 1985, Gerard Mordillat) augenzwinkernd, obwohl sie das gleiche Ziel, die bigotte und oberflächenorientierte bürgerliche Gesellschaft, anvisieren. Es wird kein Zufall sein, dass all diese Filme aus Frankreich kommen, wo das

Serienmördermotiv seit EIN SONDERBARER FALL in einer grotesken Tradition steht. Was in diesen Filmen, aber auch in allen lustspielartigen Verwendungen des Serienmördermotivs zum Ausdruck kommt, ist die völlige Normalität, zu der diese Kriminalitätsform geworden ist. Serienmörder gehören wie selbstverständlich zum Ereignisbestand der letzten Jahrzehnte, sodass es kein Tabu mehr ist, wenn sich Filmproduzenten auch humorvoll ihrer bedienen. Dabei kann auch die Faszination für Blut und Gewalt zur Zielscheibe der Komödie werden, wenn wie in CURDLED (USA 1996, Reb Braddock) die Erlebnisse einer von Verbrechen und der Frage, ob Geköpfte noch sprechen können, besessenen jungen Frau erzählt wird, die bei einer Tatortreinigungsagentur beschäftigt ist und dabei einem Serienmörder begegnet.

17. Vorwand

Eine andere inhaltliche Motivnutzung liegt dann vor, wenn Serienmörderfälle nur als Vorwand oder Inszenierung in die eigentliche Handlung eingebettet werden. DER TOD LÖSCHT ALLE SPUREN (BLOW OUT, USA 1981, Brian de Palma) handelt von einem Ablenkungsmanöver, das in Form von Morden an jungen Frauen einen speziellen Mord verdecken soll. Ähnliches geschieht auch in DER SCHOKOLADENSCHNÜFFLER (D 1985, Jiri Menzel), BLINDKILL (USA 1993, William Cole) oder in MÖRDERISCHER TRIEB (SHE KNOWS TOO MUCH, USA 1989, Paul Lynch), wo Morde an Prostituierten als Test für die Manipulierbarkeit eines Politikers herhalten müssen.

18. Nebensache

In DEAD ZONE (THE DEAD ZONE, USA 1983, David Cronenberg) ist der Serienmörderfall nur eine kleine Nebengeschichte, so auch in BLUTSPUR (SIDNEY SHELDON'S BLOODLINE, USA 1978, Terence Young), LADY HUNTER (Hongkong 1993, Lee Jua Nan) ODER DIE SPUR DES SCHLITZERS (GETTING EVEN, I 1988, Leandro Luccetti). Dabei werden weder Täter, Tathintergründe, Opfer oder Ermittler genauer beleuchtet, der Serienmörderfall dient nur als Nebenschauplatz oder Ergänzung anderer Vorgänge, womit die anfallenden Opfer, in der Regel nackte Frauen, wieder nur als illustrierendes Material *ausgeschlachtet* werden.

F/X-TÖDLICHE ILLUSION (F/X-2-THE DEADLY ART OF ILLUSION, USA 1990, Richard Franklin) benutzt die versuchte Verhaftung eines Serienmörders nur als Einstieg in eine dubiose Geschichte über Korruption und Mafia. In MAN TROUBLE-AUF DEN HUND GEKOMMEN (USA 1993, Harold Becker) fungiert ein nie konkret in Erscheinung tretender Frauenmörder als Hintergrund einer Beziehungskomödie. Wahrnehmbar wird er durch Zeitungsartikel über diesen Fall und in Person eines Maskierten, der die Protagonistin mit einer Axt angreift. Dabei handelte es sich aber nicht um den Frauenmörder, sondern um einen Einschüchterungsversuch. Das Serienmördermotiv wird hier als Rand- oder Füllmotiv funktionalisiert.

Sowohl die Verwendung des Serienmördermotivs als Nebensache oder als Vorwand verweisen darauf, dass das Thema zu einer Alltagserscheinung geworden ist, die wie selbstverständlich im Hintergrund der eigentlichen Handlung mitläuft oder anderes

verdecken soll. Für beide dramaturgischen Verwendungen muss es dafür aber als zur Normalität gehörend akzeptiert sein.

Die Spannbreite der dramaturgischen und narrativen Verwendung des Serienmördermotivs ist groß und verweist, wie schon angesprochen, auf seine nicht nur zahlenmäßig enorme Präsenz im Spielfilmangebot der letzten Jahrzehnte. Neben dem differenzierten Gebrauch, den die Unterhaltungsfilmproduktion genreübergreifend von diesem Motiv macht, besteht seine Charakteristik aber aus konstanten Strukturmerkmalen, die immanent gegeben sind und in der quantitativen Untersuchung teilweise umrissen wurden.

5.2. Exemplarische Filmanalysen

Wie schon erwähnt, sollen die folgenden Filmanalysen der drei Serienmörderfilme (BIZARRE MORDE/NO WAY TO TREAT A LADY, USA 1967, Jack Smight; DER COP/COP, USA 1985, James B. Harris; SIEBEN/SEVEN, USA 1995, David Fincher) eine konkrete Vorstellung davon geben, wie das Serienmördermotiv in Spielfilmen funktionalisiert wird. Weiterhin werden die Analysekriterien der systematischen Massenuntersuchung (Kap. 3+4) exemplarisch vertieft. Dadurch sollen die Erzählweisen, die Identifikations- und Rezeptionsangebote, die filmischen Mittel zur Spannungs- und Stimmungsgenerierung herausgearbeitet werden. Dabei wird es keine umfassende, alle in diesen Filmen vorkommende Aspekte berührende Werkanalyse geben, vielmehr liegt der funktionale Wert dieser Analysen im vertiefenden Verständnis des Gebrauchs des Serienmördermotivs und seiner beispielhaften Umsetzung und Funktionalisierung.

5.2.1. Die Filmauswahl

Verschiedene Kriterien waren für die Auswahl von BIZARRE MORDE, COP und SIEBEN bestimmend. Mit dem Beispiel aus den 60er Jahren kommt ein Film aus der Zeit vor dem Boom des Serienmördermotivs in die Auswahl, DER COP von 1985 markiert zeitlich die 'Aufschwungphase', während SIEBEN von 1995 ein Beispiel für die bis heute anhaltende Hochphase des untersuchten Motivs liefert.

Die Entstehungszeit der drei Filme (1967, 1985, 1995) lässt im Rückgriff auf andere Filme der jeweiligen Zeit historische Schlüsse über den Stand der Gestaltungsmöglichkeiten (Produktästhetik des Schreckens) und die inhaltlichen Bezüge der Serienmörderproblematik zu. Dadurch soll die Möglichkeit zur Erschließung von ästhetischen und inhaltlichen Entwicklungen eröffnet werden. Es wurde bewusst auf Beispiele aus der Zeit vor 1960 verzichtet, da es sich dabei eher um solitäre Produktionen handelt, die in der historischen Gesamtschau (Kap. 3.1) erwähnt wurden. Fokus dieser exemplarischen Analysen ist aber das Serienmördermotiv, daher erscheint es aussagekräftiger,

Filme aus den Zeiten genauer zu untersuchen, in denen die Serienmörderfilmproduktion schon eine größere Breite angenommen hatte.

Die Variationsspanne der Disposition von Ermittler, Täter und Opfern und ihren gegenseitigen Beziehungen wird durch die Verwendung von Filmen aus zeitlich auseinander liegenden Perioden darstellbar.

Alle drei Spielfilme sind einem ähnlichen Anspruchsniveau der Produzentenseite verpflichtet. Sie wurden mit namhaften Schauspielern gedreht und gehören nicht zu den Billigproduktionen. Auch sind sie nicht der eigenen Ästhetik und Ansprüche gehorchenden Form der Teenie-Horrorfilme zuzurechnen. Vielmehr sind sie für ein Erwachsenenpublikum produziert und haben nicht nur die Funktion, Ekel oder Abscheu durch den Grad der Blutrünstigkeit ihrer Bilder zu erreichen. Hochwertigere Filme eines Genres/Themas entwickeln die pattern = narrative Grundmuster, die von vielen weiteren Filmen erfüllt werden. Hitchcocks *PSYCHO* war zum Beispiel ein solch folgenreicher Film⁹⁴, auch *DAS SCHWEIGEN DER LÄMMER* war durchaus anregend für nachfolgende Produktionen, auch wenn dessen kommerzieller Erfolg keine Erklärung für die Massenproduktion der Serienmörderfilme bietet, da deren Produktionszahlsteigerung viel früher begann.

Alle drei Filme sind einem ähnliche Genre zuzuordnen, wobei die Trennschärfe und Problematik dieser Kategorien in Kapitel 3 schon angesprochen wurde. Es handelt sich um Kriminalfilme bzw. Thriller. Die Genres Komödie, Science-Fiction oder Horror mit jeweils eigenen Charakteristika wurden bewusst ausgespart. Dies verringert auf der Ebene dieser Filmanalysen die Aussagekraft für andere genrespezifische Gestaltungsformen von Serienmörderfilmen, betont andererseits aber wiederum die historische und gesellschaftliche Dimension eines Motivs innerhalb eines speziellen Genrezusammenhangs.

Die Kategorie 'Erfolg' als Merkmal sozialgeschichtlicher Relevanz ist bei diesen drei Filmen nur bedingt überprüfbar. *SIEBEN* war als Kinofilm ökonomisch ungemein erfolgreich (in den USA allein über 100 Millionen Dollar Einnahmen) und wiederholte dies auch in seiner Video- und Fernsehverwertung.

BIZARRE MORDE wurde von der deutschsprachigen Kritik positiv bewertet, während *DER COP* durchaus zwiespältig besprochen wurde. Über Einspielergebnisse dieser beiden Filme können keine Aussagen gemacht werden. Immerhin laufen beide Filme immer wieder im Fernsehen, was allerdings heutzutage beim enormen Materialbedarf der vielen Programmanbieter nicht mehr viel bedeutet. *DER COP* wird dabei von den Programmzeitingen regelmäßig als Tages-Tipp beworben.

Es wurden nicht nur die 'Highlights' (*PSYCHO*, *HALLOWEEN*, *DAS SCHWEIGEN DER LÄMMER*, ...) der Serienmörderfilme berücksichtigt, um die Bandbreite der filmischen Verwendung des Serienmördermotivs zu erschließen. *SIEBEN* kann zu den prominenten Serienmörderfilmen gerechnet werden, die beiden anderen sind in diesem Kontext unbekannter.

⁹⁴ Vgl. zur Frage einflussreicher Vorbilder auch Dorn 1994, 33.

Alle drei Spielfilme sind in den USA als der wesentlichen Produktionsstätte von Serienmörderfilmen und ihren Protagonisten entstanden, sodass der gesellschaftliche Hintergrund im Rahmen seines historischen Wandels ähnlich bleibt. Dem Geschlecht von Tätern (= männlich) und Opfern (= weiblich) in ihrer standardisierten Form wird Rechnung getragen: alle drei Täter sind männlich, in den beiden ersten Filmen sind die Opfer Frauen, im letzten gemischt.

5.2.2. Zur Filmanalyse

Die Inhaltswiedergabe der drei Filme orientiert sich an der in Kapitel 3 entwickelten Triade Täter – Opfer – Ermittler. Die Geschichte wird anhand dieser drei Protagonistentypen wiedergegeben, um ihre jeweilige Bedeutung besser zu vermitteln. Zwar erschließt sich der Rezipient die Elemente der Story und seine Informationen über die Protagonisten parallel und nicht hintereinander, wie es die schriftliche Form vorgibt, aber der Verzicht auf eine summarische, alle Protagonisten in ihrem zeitlichen Auftreten einbeziehende Inhaltswiedergabe verschleiert die Akzentuierung, die Opfer, Täter oder Ermittler jeweils erfahren können. Als Orientierungshilfe, vor allem wenn die Filme nicht bekannt sind, dient das Sequenzprotokoll.

Durch spezielle dramaturgische Akzente (Wissensvorsprung der Rezipienten vor den Protagonisten, Überraschungen, Ablenkung bis hin zu Irreführungen), inszenatorische Mittel (Einstellungswahl, -größe und -rhythmus, Lichtführung, ...) und musikalische Untermalung, Einstimmung oder Betonung werden die inhaltlichen Spannungsbögen vermittelt, sollen die Rezipienten an die entwickelte narrative, situative und personale Konstellation angedockt werden, was als Voraussetzung die gebräuchliche Rezeption im Unterhaltungsmodus ermöglicht. Dementsprechend bilden Protagonisten, die erzählte Geschichte und die formalen Gestaltungsmittel für die Filmanalyse grundlegende Größen. Ein weiterer Aspekt wird das in den drei Filmen entwickelte Gendermodell betreffen, da die quantitative Analyse gezeigt hat, eine eindeutige Polarität von Männer- und Frauenrollen in Serienmörderfilmen angelegt ist. Daneben wird Gewalt als ein Schlüsselaspekt (Funktion und Darstellung) im Serienmördermotiv betrachtet werden müssen. Darüber hinaus wird an den konkreten Beispielen verdeutlicht, welche Formen filmischer Präsentation des Serienmördermotivs realisiert wurden. Dabei können mit diesen Beispielen nicht alle Formen der Filmästhetik des Serienmördermotivs abgedeckt werden. Die Beispiele beziehen sich auf Kriminalfilm und Thriller, Horror oder Slasher mit einer viel drastischeren Bild- und Tonsprache wurden an anderen Stellen kurz skizziert.

Letzter Analyseschwerpunkt wird die Frage nach der Funktion des Serienmördermotivs in diesen Filmen sein. Dies bezieht sich einmal auf die Stellung des Serienmördermotivs in der gesamten Story, dann aber auch auf die Motive und Motivelemente, die parallel, stützend oder konterkarierend bei seiner Inszenierung eingesetzt werden. Basierend auf diesen drei Filmanalysen soll daraus eine Art Motivinventar

entwickelt werden, das, ergänzt durch Elemente aus hier nicht näher analysierten Serienmörderfilmen, die Spannweite dieses Motivs illustrieren soll.

5.3. BIZARRE MORDE

Regisseur Jack Smight inszenierte *BIZARRE MORDE/NO WAY TO TREAT A LADY* 1966/67, die Uraufführung war im März 1967 in den USA, im August 1968 lief der Film in den deutschen Kinos an, 1975 wurde er schließlich erstmals auch im deutschen Fernsehen gezeigt. Das Drehbuch basiert auf einen Roman von William Goldman. Für die Hauptrollen wurden mit Rod Steiger, bekannt geworden durch seine Rollen in *HÄNDE ÜBER DER STADT* (*LE MANI SULLA CITTA*, I/F 1963, Francesco Rosi), *DER PFANDLEIHER* (*THE PAWNBROKER*, USA 1964, Sidney Lumet) oder *IN DER HITZE DER NACHT* (*IN THE HEAT OF THE NIGHT*, USA 1966, Norman Jewison) als Serienmörder, Lee Remick, zuvor zu sehen etwa in *VERZIG WAGEN WESTWÄRTS*, (*THE HALLELUJAH TRAIL*, USA 1964, John Sturgess), als Zeugin und Opfer und George Segal (*ASSISTENZÄRZTE/THE NEW INTERNS*, USA 1963, John Rich; *WER HAT ANGST VOR VIRGINIA WOOLF/WHO'S AFRAID OF VIRGINIA WOOLF*, USA 1965, Mike Nichols) als Polizisten drei prominente Schauspieler verpflichtet, die durch ihre Leistung wesentlich zum Gelingen des Films beitrugen. Smight hatte bis dahin (und auch später) meist unbedeutende Kriminalfilme realisiert (*DER DRITTE TAG/THE THIRD DAY*, USA 1965; *DER GENTLEMAN-ZINKER/KALEIDOSCOPE*, GB 1966; *EIN FALL FÜR HARPER/HARPER*, USA 1966), auch *BIZARRE MORDE* wurde kein cineastisches Meisterwerk. Die zeit-



Abbildung 17: Gill und die Büste seiner Mutter im Theater (Seq. 17)

genössische Kritik hob durchgängig die schauspielerischen Leistungen der Protagonisten hervor, allen voran Rod Steiger als Mörder in verschiedenen Verkleidungen,⁹⁵ kritisiert wurde aber häufig, dass sich Smight bzw. das Drehbuch nicht entscheiden konnten, entweder eine eher komödiantische Variation zum Thema Frauenmörder⁹⁶ oder einen spannungsreichen Kriminalfilm zu realisieren. Beides funktioniert hier nur bedingt, der spannende Schluss-

⁹⁵ „The film's point is as a vehicle for Rod Steiger ... It seems to me a far more justifiable exercise than Alec Guinness's in *KIND HEARTS AND CORONETS*.“ (Waddy 1968, 32)

⁹⁶ „eine Greuelstory als Ausverkauf amerikanischer Mythen (vom Mutterkomplex bis zum Minoritätenkomplex) zum drolligen Zeitvertreib“ („Filme“ 1968, 3).

teil wirkt im Gegensatz zum lockeren und humorvollen Rest bemüht und überinszeniert. BIZARRE MORDE wurde in den Kritiken mehrfach als schwarze Komödie klassifiziert, Bezüge zu Alec Guinness in ADEL VERPFLICHTET (KIND HEARTS AND CORONETS, GB 1949, Robert Hamer) wurden geknüpft, der Mord hier wie da als schöne Kunst gefeiert.

5.3.1. Sequenzprotokoll

Seq.	Zeit	Handlung	Dauer
1	8'20''	Christopher Gill geht als Priester verkleidet zu Mrs. Malloy, erwürgt sie und malt der Leiche einen Lippenstiftmund auf die Stirn. Dabei werden Casts & Credits eingeblendet.	8'20'
2	11'50''	Morris Blümel und seine Mutter zu Hause. Telefonat ruft ihn zu Tatort.	3'30''
3	13'18''	Gill privat, telefonische Beschwerde bei Zeitung wegen zu kleiner Mordmeldung.	1'28''
4	17'20''	Blümel am Tatort; Befragung der Zeugin Kate Palmer.	4'2''
5	25'6''	Gill ermordet als Klempner Frau Himmel Blümel im Polizeirevier; keine Spuren; Gill bei seinem toten Opfer, Anruf bei Blümel, sucht dessen Anerkennung; Blümel und Presse am Tatort.	7'46''
6	32'7''	Gill genießt Presseresonanz; Blümel und sein Chef, Thema dringende Tätersuche; Blümel und Kate im Polizeirevier, danach bringt er sie nach Hause.	7'1''
7	38'22''	Gill als homosexueller Perückenhändler bei Mrs. Poppie, der Mord scheitert wegen der unerwartet zurückkehrenden Schwester des Opfers.	6'15''
8	44'50''	Blümel und Mutter, Stress wie immer; Gill ruft Blümel an, Thema neuerlicher Mord, er lässt sich provozieren; Blümel und Kollegen am Tatort, Presse nimmt Thema Mutterkomplex auf; Blümel sagt Abendessen bei Kate kurzfristig wegen des Mordfalls ab.	6'28''
9	51'38''	Gill im Theater, bringt Perücken in den Fundus, liest Zeitung über perversen Täter, ruft erregt bei Blümel im Büro an, fordert Widerruf durch Polizei; Polizei berät mit Psychologen, Blümel wird vom Fall entbunden, Chef hat Sorge um öffentliche Panik durch Presseberichte.	6'48''
10	61'27''	Gill als Polizist beim nächsten Opfer; Blümel und Mutter, Stress wegen seiner Freundin; Gill in Kunstgalerie, Anruf bei Blümel mit Mordankündigung; Blümel im Revier, danach Suche nach einer Zeugin in einer Bar, Gill als Frau verkleidet geht mit nächstem Opfer in ihre Wohnung; Blümel kommt zu spät und findet nur ihre Leiche.	9'49''

Seq.	Zeit	Handlung	Dauer
11	64'48''	Blümel wird von seinem Chef widerstrebend auf den Fall angesetzt; Gill ruft aus Restaurant im Revier an: Er will mit dem Morden wegen Urlaub pausieren.	3'21''
12	69'38''	Blümel und Kate unterwegs, auf einer Bootsfahrt Liebeserklärungen.	4'50''
13	73'16''	Mr. Kuppermann stellt sich als Frauenmörder; Blümel hat Idee mit fiktivem 6. Opfer.	3'36''
14	78'19''	Gill erfährt aus der Zeitung vom 6.Opfer, ruft empört bei Blümel im Revier an, Polizei macht Fangschaltung, fährt zur Telefonzelle im PanAm-Gebäude, verpasst Gill; Neuer Plan: Zeitungsmeldung - Täter sei gefasst.	5'3''
15	81'5''	Blümel stellt Kate seiner Mutter vor, Kate spielt resolute Frau	2'46''
16	88'21''	Gill beschwert sich telefonisch über den falschen Täter; Blümel hat Streß mit seiner Mutter; Gill als Kellner bei Kate; Mordversuch; parallel jagen Blümel und Polizei zu Kate's Wohnung.	7'16''
17	102'24''	Polizei und Blümel verfolgen Gill, Spur führt zu Theater am Broadway; Blümel und Kollege bei Gill, sie gehen ohne konkrete Hinweise weg; Blümel kommt heimlich noch mal zurück, beschuldigt ihn, will sich nochmals umsehen, Gill greift Blümel im Theater an, dabei geht Blümel k.o., Gill ist angeschossen, hält einen Monolog, bei dem seine Morde Revue passieren, schließlich stirbt er auf der Bühne, Blümel verfolgt das aus dem Zuschauerraum; Schlussbild: Sonnenaufgang über New York.	14'3''

Tabelle 20: Sequenzgraphik zu BIZARRE MORDE

5.3.2. Täter

Ein wohlgelaunter, pfeifender Priester besucht im New York Mitte der sechziger Jahre eine ältere Dame, kommuniziert ungezwungen mit ihr, baut eine ausgelassene Stimmung auf, die urplötzlich umschlägt, indem der Priester die Frau erwürgt, sie anschließend in ihrem Badezimmer drapiert und mit Lippenstift dekoriert. Aus dem fröhlichen Priester ist unversehens ein Mörder geworden, der von seiner Tat sichtlich erschöpft und mitgenommen ist. Von seinem Büro aus moniert der Täter Christopher Gill anonym bei der Zeitung die Größe der Mordmeldung, er sucht mehr Aufmerksamkeit. Seinen nächsten Mord verübt er als Klempner an Frau Himmel, auch hierbei stellt er sich perfekt auf seine Rolle und sein Opfer ein. Telefonisch sucht er Kontakt zum Ermittler Blümel, beobachtet diesen und genießt die Hilflosigkeit der Polizei als Beweis der eigenen Größe. Eine dritte Frau überlebt seinen Auftritt als Perückenverkäufer, da ihre zufällig heimkehrende Schwester die Tat verhindert. Der Kontakt zu Ermittler Blümel bleibt wichtig, daraus bezieht Gill seine Bestätigung. Ein weiterer Mord geschieht, Presseberichte über den perversen Täter reizen Gill. Er empfindet sich

nicht als krank oder gestört, sondern sieht sich als Drahtzieher eines Spiels. Dabei ist ihm Blümel als Mitspieler wichtig, er verlangt von der Polizei dessen Mitarbeit an dem Fall. Als Herr dieses Spiels kündigt er eine Pause (Urlaub!) an, wird aber durch Pressemeldungen soweit provoziert, dass die Freundin des Ermittlers in sein Visier gerät. Als Kellner eines Dinerbringdienstes verwickelt er Kate in eine ungezwungene Situation, die er dann zu ihrer Ermordung nutzen will. Vor der anrückenden Polizei flieht er in sein Theater, kann die Polizisten durch scheinbar befriedigende Antworten abwimmeln, doch Blümel kommt zurück, was nun zum Kampf zwischen beiden führt. Gill kann Blümel überwinden, wird dabei angeschossen, hält einen letzten Monolog auf der Bühne und stirbt.

Christopher Gill, dargestellt von Rod Steiger, ist eine vielseitige Persönlichkeit. Einerseits erfolgreicher Theaterbesitzer und Mann von Welt, der sein Leben im Griff zu haben scheint, ist er andererseits ein zielgerichteter Frauenmörder, der ältere Damen symbolisch für seine Mutter tötet und liebt. Das Motiv für Gills Taten liegt wohl in einer misslungenen Ablösung von seiner Mutter, die übermächtig in ihm und seinem (= ihrem) Theater (Porträt, Büste) haust. Dieser Jeckyll-Hyde-Effekt, die gängigste Form der Täterpsyche im Serienmörderfilm (Kap. 4.2.1), wird dadurch erweitert, dass Gill in verschiedenen Verkleidungen = Rollen (Pfarrer, Klempner, Polizist, Perückenverkäufer, Frau) an sein Mordhandwerk geht und dabei die jeweiligen Rollen bravourös spielt. In diesen Morden befreit sich Gill von seiner übermächtigen Mutter, die überall für ihn präsent ist: in seiner Behausung = ihrem Theater, in älteren Damen = ihrem Ebenbild, in seiner Mittelmäßigkeit im Kontrast zu ihrem Ruhm. Das Tatmotiv ist dementsprechend vielschichtig und reicht von Hassliebe bis zur Geltungssucht. Diese bringt ihn letztlich auch in Kontakt zu Morris Blümel, da er dessen Einschätzung aus der Zeitung entnimmt. Der Polizist bekommt für Gill die Bedeutung des Beichtvaters („Ich war wieder ein böser Junge“) und er sucht bei Blümel Bestätigung, die er sich selbst nicht geben kann, er wird durch seine Morde großartig und berühmt. Von Perversion will er nichts wissen und letztlich kann Blümel ihn nur dadurch aus der Reserve locken, dass er einen falschen Tatverdächtigen erfindet. Diese Kränkung verleitet Gill dazu, Blümel zu strafen. Die in der quantitativen Analyse verwendete Tätertypisierung ergibt für Gill die Tathintergründe Mutterneurose⁹⁷, Geltungssucht und Triebtäter, auch wenn keine unmittelbaren sexuellen Aktivitäten gezeigt werden.

Die Verbindung zwischen Gill und Blümel ist vielschichtig. Strukturell ist sie bestimmt durch ihre antagonistischen Rollen als Täter und Ermittler, psychologisch durch ihre verwandte Mutterabhängigkeit und ihre jeweiligen Emanzipationsversuche. Rod Steiger als Gill vermag die disparaten Anteile an dessen Psyche so zu vereinen, dass er als einheitliche und glaubwürdige Figur entsteht. Durch die nette Oberfläche des Theaterdirektors brechen immer wieder kleine Bruchstücke seiner dunklen Seiten durch, sodass auch seine Morde als glaubhafter Bestandteil seiner Persönlichkeit

⁹⁷ Die übermächtige Mutter bzw. eine ausgeprägte Mutterneurose waren zuvor schon in *PSYCHO* oder *KOMMISSAR MAIGRET STELLT EINE FALLE* behandelt worden und blieben bis heute eine gerne und häufig verwendete Stereotype zur psychologischen Stigmatisierung von Psychopathen und Serienmördern, vgl. dazu auch Tab. 11 und 12.

erscheinen. Erleichtert wird dies durch den Umstand, dass Gill als Schauspieler in verschiedenen Rollen mordet und Steiger dabei seine schauspielerischen Fähigkeiten facettenreich entfalten kann. Bei Mrs. Malloy, Opfer Nr. 1, spielt er einen engagierten Priester, bei Frau Himmel einen frustrierten Klempner aus Zürich, bei Mrs. Poppie einen homosexuellen Perückenmacher, bei Kate Palmer präsentiert er sich als Kellner, der ein angeblich von Blümel geordnetes Menü bringt, was bei ihr wirkt, weil sie schon lange auf Initiative von Blümel wartet. In der zeitgenössischen Rezeption wurde gerade die schauspielerische Leistung von Steiger und Segal hervorgehoben.

Im Film selbst spielen Serienmörder als Thema keine Rolle. Die Polizei hat mit der schlechten öffentlichen Stimmung bei wachsender Opferzahl zu tun - ein fester Bestandteil der Serienmörderfilme seit den Anfängen - , ebenso erschweren falsche Geständnisse die Arbeit, aber Serienmörder als prinzipielles Problem kommen nicht vor, auch gibt es keine Verweise auf ähnliche Fälle. Allerdings ist der Serienmörder Gill in der Lage, eine öffentliche Panik zu evozieren, die dann ihrerseits wieder Druck im Hinblick auf den Ermittlungserfolg der Polizei ausübt. Darüber hinaus wird der Mörder als Geißel der modernen Stadt dramatisiert, wie es seit Jack the Ripper geläufig war.

5.3.3. Opfer

Eine ältere Frau wird von einem Priester besucht, er gewinnt ihr Vertrauen, sie scherzen und sie wird ohne erkennbaren Anlass erwürgt. Ihre Leiche wird mit einem Lippenstiftmund geziert.

Eine ältere Dame lässt einen Klempner in ihre Wohnung, durch die scheinbar gemeinsamen Erinnerungen an Zürich lockert sich die Stimmung. Sie wird erwürgt.

Eine ältere Frau wird von einem Perückenverkäufer umworben. Der Täter geht, als ihre Schwester nach Hause kommt, unverrichteter Dinge.

Eine ältere Frau öffnet dem als Polizisten verkleideten Täter die Tür.

Eine ältere Frau lernt in einer Bar eine andere kennen, sie gehen gemeinsam weg, was sich in ihrem Apartment als tödlicher Fehler entpuppt.

Ein Kellner bringt Kate Palmer, der Freundin des ermittelnden Blümel, ein angeblich von diesem geordnetes Menü. Die nette Stimmung kippt, der Kellner zeigt sich als Mörder, doch Kate wehrt sich, flieht, wird doch noch gewürgt, aber überlebt.

In einem Film, der Morde mit ironischem Unterton präsentiert, finden die Mordopfer nur nebensächliche Beachtung. Alle ermordeten Frauen sind schrullig dargestellt, und ihr Tod hinterlässt keine Lücken. Sie sind die notwendigen Versatzstücke, ohne die kein Serienmörderfilm auskommt. Dabei werden sie in BIZARRE MORDE relativ lange vor der Tat gezeigt, ohne als Identifikationsfiguren für das Publikum angeboten zu werden. Ihr Tod wird nicht als grausamer Kampf inszeniert, sondern als ein Übergang durch ein von Gill arrangiertes Spiel. Als Leichen wirken die Opfer durch den aufgemalten Lippenstiftmund auf der Stirn makaber, auch ermordet werden sie nicht ernst genommen. Völlig anders verhält sich der Film bei Gills letztem Opfer. Kate, schon in mehreren Auftritten in früheren Sequenzen als Zeugin und dann zunehmend als

Freundin von Morris Blümel eingeführt, soll von Gill in einer Kellnerverkleidung ermordet werden, um Blümel zu strafen. Aber sowohl durch ihr Verhalten, ihre personale Bedeutung und durch die Dramatisierung dieser Sequenz (16) lässt sich Kate nicht mit den anderen Opfern vergleichen. Sie ist sympathisch (als einzige Frau im gesamten Film), ihr Tod würde eine große Lücke reißen (bei Blümel und beim Publikum, das eine Identifikationsfigur verlore), und sie wehrt sich vehement gegen Gill. Daher überlebt sie, auch wenn dies für das Publikum und Blümel kurzzeitig fraglich schien. Bei Kates Bedrohung wird Betroffenheit organisiert, indem die Zuschauer um ihr Leben bangen, nicht zuletzt weil auch das andere Filmpersonal, Blümel und seine Kollegen, um sie fürchten. Der Überfall auf Kate ist auch der genrespezifische Wendepunkt des Films. Was vorher als Kriminalfilm mit ironischem Unterton inszeniert war, wird ab Seq.16 zum spannenden Kriminalfilm. Alle distanzierenden Mittel (Ironie, allwissende Zuschauer, neutrale Beobachtungspunkte) werden nun zugunsten von Spannung, Action und Mitfühlen weggelassen.

Gills Opfer sind nicht durch unvorsichtiges oder unmoralisches Verhalten prädestiniert⁹⁸, sondern durch Ähnlichkeit (Alter) mit seiner Mutter. Hat Gill erst einmal den ersten Widerstand gebrochen und ist in die Wohnung der Opfer eingetreten, wird das Weitere durch Appelle an ihre Eitelkeiten oder Vorlieben erreicht. Daraus resultiert aber kein Vorsichtsapell im Sinne späterer Horrorfilme, in denen freizügiges oder unsittliches Verhalten häufig das Opfer determiniert.

Kates Überleben, obwohl Gill mit seiner Strategie bei ihr ebenso erfolgreich war wie zuvor, wird durch ihre Dynamik ermöglicht. Als einziges Opfer wehrt sie sich spürbar und überwindet damit die Passivität ihrer Vorgängerinnen. Zudem würde ihr Tod einen hoffnungslosen und unbefriedigenden Schlussstrich setzen, was kaum ein Hollywoodfilm jener Jahre wagen würde. In Hitchcocks *PSYCHO* (1960) stirbt die weibliche Protagonistin zwar in der Mitte des Films, aber es konnten sich neue Orientierungen für die Zuschauer ergeben, namentlich die am Täter selbst.

5.3.4. Ermittler

Morris Blümel lebt mit seiner ihn drangsalierenden Mutter zusammen, seine Arbeit ist der Fluchtweg aus der Enge ihrer erdrückenden Mütterlichkeit. Der Mordfall erschüttert ihn nicht. Irritierender ist für ihn die Befragung der attraktiven und ungewöhnlichen (selbstbewussten, unbekümmerten, lebensfrohen) Zeugin Kate, die ihn völlig verunsichert.

Bei der Arbeit sticht Blümel nicht besonders hervor, er ist ein Kriminalpolizist unter anderen. Kate reizt ihn, er bemüht sich um sie. Durch die Kontakte des Täters zu Blümel wächst dessen Bedeutung in dieser Ermittlung, obwohl er zwischenzeitlich deswegen von dem Fall entbunden wird, was dann aber auf Druck des Täters zurückgenommen wird. Der Täter spielt mit der Polizei, Blümel kommt trotz guter Ideen immer zu spät

⁹⁸ Vgl. dazu Kap. 4. 3. Dass Frauen die Opfer sind, ist in *BIZARRE MORDE* so selbstverständlich wie im Großteil aller Serienmörderfilme.

und wird auch noch durch falsche Geständnisse genervt. Privat entwickelt sich eine Beziehung zu Kate, die er seiner Mutter schließlich als neue Partnerin vorstellt. Seine Besonnenheit verliert Blümel erst, als er bemerkt, dass der Täter hinter Kate her ist. Er kann sie zwar nicht selbst retten, da seine Kollegen schneller bei ihr waren, aber er kann den Täter bei der anschließenden Konfrontation in dessen Theater anschießen, wobei Blümel auch hierbei keine überragende Heldenfigur abgibt, sondern zeitweise als Verlierer erscheint.

Blümel ist nicht der typische Kriminalpolizist amerikanischer Großstädte und Spielfilme. Angefangen bei seinem Namen, über seine jüdische Herkunft und seiner auf Polizeiroutine und Einfühlung beruhenden Polizeiarbeit verkörpert er einen anderen Polizisten als die körperbetonten, schießfreudigen und kämpfenden Helden der amerikanischen Filmwelt. Diese zurückgenommene Art der Polizeiarbeit wird allerdings nicht durchgehalten, sondern nur so lange praktiziert, bis der Fall des Frauenwürgers Blümels Leben hautnah in der Person von Kate tangiert. Schlagartig verfügt Blümel über die klassischen Polizeitugenden, jagt durch das nächtliche New York zu Kate, findet schließlich den Mörder und besiegt ihn. Doch er bleibt verwundbar und wird kein Überheld, dem nichts passieren kann, vielmehr bleibt kurze Zeit ungewiss, ob Gill das Duell zweier mutterfixierter Söhne gewinnt. Blümel entzieht sich letztendlich der Nähe Gills, geht in den Zuschauerraum und betrachtet von dort Gills letzten Auftritt als schizophrener Mörder.

Der Unterschied zwischen Gill und Blümel wird im Film dadurch markiert, dass Blümel Entwicklungsmöglichkeiten hat, um sich aus seiner Mutterbindung zu lösen. Er wird als Polizist weiter erfolgreich sein und mit einer Frau zusammenleben, er gewinnt in dem Maße, in dem Gill verharrt und scheitert. George Segal verkörpert diesen Typus des unheldischen Polizisten überzeugend, da er durch kleine Gesten und Aktionen seine innere Befindlichkeit und Unsicherheit auszudrücken vermag.

Blümel gehört zu der in der quantitativen Analyse am häufigsten hervorgetretenen Kategorie des Polizisten, der private und dienstliche Probleme hat, diese überwindet und am Ende sein Glück findet. Wie der *lonesome rider* oder der klassische Privatdetektiv steht er eigentlich mit seinen Sorgen allein, wenn da nicht die Zeugin Kate Palmer in sein Leben treten würde.

5.3.5. Frauen – Männer

BIZARRE MORDE reiht sich idealtypisch in die Ergebnisse ein, die aus der quantitativen Analyse gewonnen wurden. Der Täter und der Ermittler sind männlich und damit die beiden aktiven Rollen traditionell in Männerhand. Frauen sind die Opfer und ebenso klischeehaft wird die wichtige Frau - Kate Palmer - als Sympathieträgerin und Partnerin des Ermittlers der Todesgefahr entinnen. Daneben spielen Frauen jedoch auch eine starke, wenn auch negative Rolle. Bei Gill ist die übermächtige Mutter der Auslöser seines Mordens, Blümels Mutter gängelt ihren Sohn mit überzogenen Forderungen. Dass Frauen in dieser Altersgruppe parallel von Gill ermordet werden, verschafft den

Taten eine untergründige Legitimation, die Quälgeister werden zum Schweigen gebracht. Eine Frau hebt sich von den übrigen ab, die attraktive und offenerherzige Kate, die eine selbstbewusste und emanzipierte Frau der 60er Jahre repräsentiert: attraktiv, ungezwungen, aktiv, intelligent, berufstätig, partnersuchend, frisch. Dies alles sind Merkmale, die einzeln bei allen Frauenfiguren amerikanischer Spielfilme zu finden sind. In dieser Konstellation und in dieser Zeit sind sie aber ungewöhnlich. Kate erscheint, auch aus emanzipierter Sicht, nahezu perfekt und jeder Situation gewachsen. Frau wird in Kate Palmer nicht auf eine oder wenige Facetten reduziert, sei es Mutter, Hausfrau, Frau an seiner Seite, Schönheit oder Kumpel. Diese Unkonventionalität und Modernität des Frauenbildes ist auch knapp 30 Jahre nach seiner Produktion offensichtlich.

5.3.6. Filmische Präsentation des Serienmördermotivs

BIZARRE MORDE spielt im Manhattan von 1966/67. Alle Protagonisten leben in gesicherten Verhältnissen, ihre bürgerlichen Lebensformen werden in verschiedenen Facetten gezeigt. New York, konkret der Stadtteil Manhattan, wird als eine Stadt ohne größere soziale Probleme gezeigt, auch politische oder kommunale Themen spielen keine Rolle. Prinzipiell könnte dieser Film in jeder beliebigen Stadt spielen. Trotz der vielen Innenraumszenen und des bedrückenden Hintergrunds sich wiederholender Morde behält BIZARRE MORDE eine lockere, teilweise komische Atmosphäre⁹⁹. In Seq.1 schreitet Gill als Priester zu seinem ersten Mord, in Seq. 2 erlebt der Zuschauer das amüsante Geplänkel zwischen Blümel und seiner Mutter, und diese ungezwungene, teilweise ironische Grundstimmung wird lange aufrechterhalten, z.B. wenn Kate ihren Morris zu amourösen Aktivitäten motivieren muss oder wenn Gills Mord als Pertückenverkäufer durch die Rückkehr der Schwester des Opfers verhindert wird. Auf allen Handlungsebenen werden ironische Untertöne bis hin zu offensichtlich komischen Szenen, wie der Selbstanzeige des zwergwüchsigen Mr. Kuppermann (Seq.13) eingebaut, sodass die harte oder düstere Stimmung eines ernsten Kriminalfilms oder gar Thrillers erst ab Seq.16 greift, als Kate, die positivste Figur in BIZARRE MORDE, in Gefahr gerät. An dieser Stelle wird dann auch Musik als spannungserzeugendes Mittel eingesetzt, während alle früheren Morde oder Anbahnungen ohne musikalische Begleitung geschahen. Die letzten 6 Minuten von Gills Angriff auf Kate bis zum Filmende sind die einzigen, in denen BIZARRE MORDE durchgängig ins Genre Kriminalfilm passt. Damit steht dieser Film in der Tradition ironischer oder tragikomischer Mordgeschichten¹⁰⁰, die Opfer oder Polizei nicht so ernst nehmen.

⁹⁹ „In seinem jüngsten Film setzt er [Jack Smight K.J.] das Abwegige so routiniert in Szene, dass einem diese schwarze Komödie wie eine böse Parodie und sophistische Illustration zu Dr. Eric Bernes *Spiele der Erwachsenen* vorkommt, dessen Psychologie der menschlichen Beziehungen sie in eine lustvoll arrangierte Pathologie hochstilisiert.“ („filmkritik“ 1968, 723).

¹⁰⁰ Z.B. ADEL VERPFLICHTET (KIND HEARTS AND CORONETS, GB 1949, Robert Hamer) oder die Agatha Christie-Verfilmung DIE MORDE DES HERRN ABC (THE ALPHABET MURDERS, GB 1964, Frank Tashlin).

Regisseur Jack Smight konzentriert BIZARRE MORDE auf die Grundstory: Serienmörder und seine Ausschaltung. Morris Blümel wird lange Zeit alternierend mit dem Serienmörder Gill präsentiert, einer von ihnen ist praktisch immer zu sehen.

Die Antagonisten Gill und Blümel werden früh (Seq.1+2) eingeführt und parallel verfolgt, wobei es durch die Telefonate und heimlichen Beobachtungen durch Gill Kontakte zwischen beiden gibt, bis sie im unausweichlichen Showdown aufeinandertreffen. Mit diesem Hauptstrang wird nur eine Nebenhandlung verbunden, die allerdings von Anfang bis Ende mit ihm verwoben ist, die Beziehung zwischen Kate und Blümel. Eingeführt wird Kate als Zeugin, dann wird sie zur Geliebten, schließlich zum Opfer.

Auf andere übergreifende Handlungen verzichtet Smight, deren Funktion wird von den episodenhaft inszenierten Morden übernommen (Seq.1,5,7,10). BIZARRE MORDE hält sich zudem an die Konventionen des Hollywoodfilms, indem er keine unvorhergesehen Lösungen anbietet, der Täter am Ende ausgeschaltet wird und der positive Protagonist sein privates Glück findet.

Spannung wird durch verschiedene Arrangements erzielt. Der große, filmumspannende Bogen bezieht sie auf die Howgethem-Story. Der Täter ist von Anfang an bekannt, der Zuschauer weiß somit mehr als der Protagonist. Die Tätersuche wird durch eine Reihe von Motivelementen gegliedert, bis endlich Gill von Blümel, diesmal in einer Situation, deren Ausgang auch dem Zuschauer ungewiss ist, angeschossen wird und kurz darauf stirbt. Ein zweiter, ebenfalls langer Spannungsbogen thematisiert das Verhältnis von Blümel und seiner Mutter. Hier weiß man nicht, wie es gelöst werden könnte, und erst mit der Beziehung zu Kate eröffnet sich eine Perspektive, die in Seq. 15 real wird, kurz darauf aber durch Gill gefährdet wird.

Die Zuschauer von BIZARRE MORDE werden von Beginn an inhaltlich und visuell über die Morde an Frauen orientiert, sie verfolgen durch die begleitenden Kameraeinstellungen den Täter, besuchen mit ihm sein Opfer, erleben, wie er dessen Vertrauen erringt, um es unvermittelt zu erwürgen. Der Tötungsvorgang wird 40 Sekunden lang gezeigt, dabei werden Groß- und Nahaufnahmen verwendet. Musik spielt dabei keine Rolle, es gibt nur verhaltene Geräusche aus der Szenerie. Nach dem vollzogenen Mord ruht sich der Täter aus, Filmtitel und Besetzung werden eingeblendet und Musik setzt ein, dabei arrangiert der Täter die Leiche im Badezimmer. Von Anfang an kennen die Zuschauer den Täter, sie wissen, wie er vorgeht und werden dabei emotional wenig



Abbildung 18: Gill und Blümel liegen nebeneinander auf der Bühne des Theaters, Blümel ist bewusstlos, Gill schwer verletzt (Seq. 17).

belastet. Keine Filmmusik dramatisiert die Morde bzw. weist auf drohende Gefahren. Die Schnittfrequenzen steigen nicht ungewöhnlich an, sie bleiben bis zur Sequenz 15 annähernd gleich. Bei einer Gesamtlaufzeit von 103 Minuten weist BIZARRE MORDE 853 Schnitte auf, was 8,3 Einstellungen pro Minute ergibt¹⁰¹. Die höchste Schnittfrequenz mit 25/min. wird in Sequenz 16 (87. Minute) erreicht, kurz bevor Gill Kate ermorden will. Bis zur 70. Minute sind die Einstellungslängen recht gleichmäßig, dann ergibt sich eine Verkürzung, die der zunehmenden Spannungserhöhung entspricht. Bei Gills Morden an den älteren Frauen war die Schnittfrequenz nicht gesteigert worden, erst bei Kate wird die formale Spannung erhöht.

je 10 Minuten Laufzeit	10.	20.	30.	40.	50.	60.	70.	80.	90.	103.
Einstellungen pro min	6,9	7,6	6,8	7,5	6,6	8,5	7,7	10,3	10,5	12,9

Tabelle 21: Zahl der Einstellungen in BIZARRE MORDE pro Minute

Die Kamera zeigt alle Ereignisse im Filmverlauf gleichrangig, subjektive Einstellungen aus Täter- oder Opfersicht fehlen. Scheinbar neutral werden die Personen und ihre Geschichte vorgeführt, es geht nicht um Thrill oder Schocks.

BIZARRE MORDE ist wie die meisten Hollywoodfilme bemüht, seinen Filmcharakter vergessen zu lassen. Schnitte und Sequenzübergänge werden so gestaltet, dass sie nicht auffallen, logisch und damit auch unsichtbar werden. Die Kamera filmt meist aus Augenhöhe, wobei die Distanz der Zuschauer vom Filmschauplatz und Geschehen dadurch verringert wird, dass sie 'normales Sehen' suggeriert. Dementsprechend werden neue Räumlichkeiten durch Schwenks erschlossen (als Pendant natürlichen Umguckens) und nicht durch Totalen, die dann in Nah- bzw. Groß Einstellungen zerlegt werden. Smight und sein Team haben versucht, neben der Ähnlichkeit zum menschlichen Blick abwechslungsreiche, damit auch bindende Einblicke zu ermöglichen. So werden Dialogszenen zwar im klassischen Schuss – Gegenschuss inszeniert, aber dabei variieren die Kamerapositionen in dem Maße, dass Spannung bleibt. Gerade aus heutiger Sicht bleiben die Schwenks bemerkenswert, weil sie in fast jeder neuen Räumlichkeit der Filmhandlung die Orientierung einleiten. Dies suggeriert eine organischere Form des Einsehens in unbekannte Räume als eine Folge vieler Raumdetails, die durch Kurzeinstellungen addiert werden.

Ein weiteres auffälliges filmisches Mittel ist der Zoom, der von Smight mehrfach eingesetzt wurde, um Situationen zu betonen. In Seq. 1 wird z.B. auf die noch unbekannte Kate gezoomt, um ihr als Zeugin Bedeutung zu verleihen. Auch Gill wird danach mittels Zoom als Mörder akzentuiert. Wichtige Details oder Momente werden so aufgegriffen und dem normalen Fluss der Bilder entzogen. In den neunziger Jahren

¹⁰¹ Reß (1990) ermittelte in seiner Analyse von Horrorfilmen durchschnittliche Einstellungslängen von 6,1 sek., was ca. 10 Schnitte pro sek. ergibt. Ähnlich äußert sich auch Monaco (1984, 117) über Spielfilme aus den siebziger und achtziger Jahren.

wirkt das für Rezipienten um so auffälliger, als dies meist ohne musikalische Unterstreichung geschieht, die Bilder sprechen für sich, und dies eindeutig.

Um Dramatik zu vermitteln, z.B. an den Tatorten nach Eintreffen der Polizei, Sanitäter und Presseleute, verwendet Smight kurzzeitig die Handkamera, die die Hektik und Bewegung vor Ort signalisieren. Dieses Mittel, bei Reality-TV und Spielfilmproduktionen der 90er Jahre sehr beliebt und extensiv verwendet, greift 1967 um so mehr, als es hier und auch in anderen zeitgenössischen Filmen nur spärlich eingesetzt wurde, was die damit zu erzeugende Atmosphäre verstärken konnte.

Die Ausleuchtung bis zu Sequenz 16 ist gleichmäßig, nie ergeben sich optische Orientierungsprobleme. Erst in der abschließenden Sequenz im Theater, beim Duell von Gut gegen Böse, wird Dunkelheit und Schemenhaftigkeit kurzfristig als spannungserzeugendes Element verwendet, der Zuschauer wird verunsichert und desorientiert, da er keinen klaren und freien Blick mehr hat.

Insgesamt betrachtet bietet BIZARRE MORDE einen abwechslungsreichen und dabei unauffälligen Umgang mit formalen Inszenierungsmöglichkeiten, die alle inhaltlich motiviert sind und nicht als Spielerei oder mit ambitioniertem künstlerischen Anspruch erscheinen. Daher rührt zumindest ein Teil der atmosphärischen Dichte des Films. Filmmusik als Mittel zur Dramatisierung der Mordszenen wird wesentlich nur bei dem Mordversuch an Kate verwendet. Erst hier unterstreicht eine akustische Untermalung die Dramatik der dargestellten Gewaltakte.

Daneben werden noch neunmal meist sehr kurze Musiken unterlegt, hauptsächlich zur Verstärkung des Charakters der jeweiligen Szene. So erklingen parallel zum Kuss zwischen Morris und Kate romantische Klänge, so wird die Fahrt der Polizei zur Telefonzelle Gills im PanAm-Gebäude von dynamisierender Streichermusik unterlegt. Wesentlich in Seq.16 und 17 wird Musik als spannungserzeugendes bzw. verstärkendes Element eingesetzt. Immer jedoch wird die Musik verwendet, um eine in der Handlung entstandene Situation zu interpretieren, nicht um die Stimmung selbst zu erzeugen¹⁰². Es ist, wieder aus heutiger Sicht, auffällig, wie wenig Musik in Filmen der sechziger Jahre vorkam, was nicht nur für BIZARRE MORDE gilt (insgesamt nur 16,7 Minuten sind musikbegleitet). Dabei entsteht während der Rezeption kein Gefühl des Mangels, dass also die Sequenzen langweilig



Abbildung 19: Gill, als Priester verkleidet, erwürgt Frau Malloy (Seq. 1).

¹⁰² Als intensives Beispiel einer stimmungserzeugenden Musik- bzw. Klangverwendung kann die Anfangssequenz von HALLOWEEN dienen.

oder fad erscheinen würden. Vielmehr verweist dieser Umstand auf eine Entwicklung in der nachfolgenden Spielfilmproduktion, die sowohl den zeitlichen Anteil der musikunterlegten Filmteile betrifft wie auch die gewachsenen Bedeutung, die der Musik für die Produktion einer Filmaussage zukommt.

BIZARRE MORDE wird nicht durch einen wie auch immer gearteten Erzähler präsentiert, sondern die Zuschauer sehen sich unvermittelt mit der Handlung konfrontiert. Dergestalt begleiten sie Gill und Blümel abwechselnd, bis beide am Ende aufeinander stoßen und die Geschichte damit zum Abschluss kommt. Hinter dieser neutralen, scheinbar direkten Teilhabe am Geschehen steht die Instanz eines allwissenden Präsentators, der immer weiß, wo und wann etwas für die Handlung Wesentliches geschieht und es uns dann durch die Kamera zeigt. Dieses sehr gängige und scheinbar neutrale Konzept filmischer (Re-) Präsentation wird mehrfach kurzfristig aufgegeben, um die Rezipienten stärker an die Handlung zu binden. Smight verwendet dafür verschiedene Mittel. Die schwenkende und zoomende Kamera übernimmt einen subjektivierten Eindruck, die unbeteiligte Sichtweise wird verlassen. Ähnliches vollzieht sich in der Verwendung der bewegten Handkamera, die in Seq. 5 (Tatort), in Seq. 7 (subjektive Kamera in Mrs. Poppies Wohnung aus Sicht des Täters) oder in Seq. 16 (Kampf Kates gegen Gill) zum Tragen kommt. In diesen Fällen wird einmal die Hektik der Situation vermittelt, zum anderen wird die Kamera zum subjektiven Anteil, durch das Kameraobjektiv werden die Zuschauer in die Szene suggeriert, quasi zu Teilnehmern.

Im Verlauf von BIZARRE MORDE werden sechs Menschen getötet, die Ermordung von zwei weiteren wird versucht. Damit ist Gewalt ein wesentliches Element, das den Film von Anfang an durchzieht.

In Seq. 1 wird die Anbahnung und die Ermordung von Frau Malloy geschildert, wobei die konkrete Gewaltausübung (Erwürgen) 30 sek. im Bild zu sehen ist. Auch ihre Leiche wird 80 sek. zu sehen sein, sodass von Anfang an kein Zweifel besteht, dass BIZARRE MORDE Gewalt und Gewaltausübung zeigt. Dem Täter wird dadurch ein



Abbildung 20: Gill versucht Kate in Seq. 16 zu ermorden.

großes Gewicht verliehen, dass er an den Folgen der Tat leidet (Befreiung, Ermüdung, Abschlaffen), während die Opfer eher als Schauobjekt behandelt werden, die von Gill noch mit einem auf die Stirn gemalten Lippenstiftmund versehen werden. Der Film beobachtet neutral, er betont eher den Täter, den Opfern weint keiner nach, sie fehlen nicht und sie werden auch kaum weiter beachtet. Dies wird dadurch verstärkt, dass Witz, Situationskomik

und Ironie als Schleier über die Gewaltakte gelegt werden. Ansonsten wäre es fast schon skandalös, derart lustvoll am Morden teilzuhaben. In allen weiteren Morden wird diese Haltung aufrechterhalten. Immer wieder relativieren komische oder skurrile Elemente (die Form der Erschleichung des Vertrauens der Opfer oder die ironische Haltung Gills vor und während seiner Taten) den eigentlich tragischen Vorgang der Ermordung. Die Opfer bleiben austauschbare ältere Damen, deren Verlust weder dem Publikum noch den im Film beteiligten Personen Probleme bereitet. Hier trauert keiner, keine Lücken werden gerissen, keine Identifikationsfigur betroffen. Erst als mit Kate eine Frau ins Visier des Mörders gerät, um die es schade wäre (für Blümel und die Rezipienten), ändert sich das Konzept, nun wird es ernst und jetzt gibt es kein Pardon mehr. Es folgen Action, Verfolgungsjagd und der finale duellartige Showdown im Theater mit anfangs ungewissem Ausgang. Regisseur Smight wechselt in Seq. 16 formal abrupt, inhaltlich aber plausibel, die Gangart. Ging es vorher *nur* um ein paar ältere Damen, wurde die Dienstwaffe von Kate nur belächelt, so wird Blümel nun damit den Mörder zur Strecke bringen. Aus Spiel wird ernst, und jetzt wirkt nichts mehr komisch: Der Fahrstuhl im Theater, das Finale hinter und auf der Bühne erinnern an Horrorfilme, der gar nicht mehr so nette Gill scheint den Polizisten besiegen zu können, erst in letzter Sekunde kann Kate gerettet werden, der Täter stirbt, wobei er seine Abschiedsvorstellung als psychopathischer Mörder gibt, alle Weltgewandtheit und Sympathie sind verschwunden.

Sequenz	Gewaltakt	Form der Gewaltdarstellung	Dauer
Seq. 1	Gill erwürgt Mrs. Malloy	Tatanbahnung Tatausführung totes Opfer	238 sek. 40 sek. 80 sek.
Seq. 4	Mordopfer Mrs. Malloy	totes Opfer	2 sek.
Seq. 5	Gill erwürgt Frau Himmel	Tatanbahnung Tatausführung	240 sek. 17+4 sek.
Seq. 7	Gill will Mrs. Poppie erwürgen	Tatanbahnung	282 sek.
Seq. 8	weibl. Mordopfer	totes Opfer	2 sek.
Seq. 10	Gill beim nächsten Opfer; Gill bei weiterem Opfer; weibl. Mordopfer	Tatanbahnung Tatanbahnung totes Opfer	31 sek. 214 sek. 34 sek.
Seq. 16	Gill bei Kate Palmer; Mordversuch, Kampf	Tatanbahnung, Tatausführung, Opfer wehrt sich, Angst	240 sek. 32 sek.
Seq. 17	Kampf zwischen Gill und Blümel, Blümel k.o.; tödliche Verletzung Gills	Zweikampf, Verletzung, Verletzung, Sterben, toter Täter	80 sek. 238 sek.
		Summe:	1742 sek.

Tabelle 22: Gewaltakte in BIZARRE MORDE

Die Gewaltdarstellung in BIZARRE MORDE illustriert den Hintergrund der beschriebenen Kriminalhandlung von Anfang an. Gill tötet sein erstes Opfer in einer langen Szene, sodass die weiteren Taten eigentlich keine Gewaltdarstellung mehr brauchten, man weiß nun, was an den Tatorten passiert. Smight verzichtet aber nicht darauf, immer wieder Frauen vor, während oder nach ihrer Ermordung zu zeigen, und

erst bei der Attacke gegen Kate wird auch formal durch eine Großaufnahme auf ihr Gesicht das Leiden eines Opfers vermittelt und nicht wie z.B. beim ersten Mord durch eine Großaufnahme des Täters dessen Anspannung betont.

Vordergründig kommt Sexualität im Zusammenhang der Morde nicht vor, Gill vergewaltigt die Frauen nicht, und auch andere Praktiken, die auf sexuelle Triebhaftigkeit verweisen würden, fehlen. Der auf die Stirn der Opfer gemalte rote Mund, das Geschlecht der Opfer und die Tötungsart des Erwürgens lassen allerdings weitergehende Interpretationen zu. Gerade wenn Gill seine Opfer erwürgt, befriedigt er seine Triebhaftigkeit bis zur Ermattung. Wie selbstverständlich wird im gesamten Film der Umstand hingenommen, dass der Serienmörder nur Frauen tötet, niemand hinterfragt, aus welchem Grund gerade Frauen ermordet werden. Diese Selbstverständlichkeit bleibt auch bei wachsender Kenntnis des psychologischen/ biographischen Hintergrunds des Täters bestehen. Denn der Hintergrund einer dominanten Mutter und einer missglückten Abnabelung erklärt bei weitem noch nicht, warum Gill irgendwann anfängt zu morden. Somit illustriert BIZARRE MORDE eindringlich das fundamentale Verständnis von Frauen als Opfer eines untergründig wohl fast immer auch sexuell motivierten männlichen Täters.

Insgesamt 29 Minuten von BIZARRE MORDE handeln direkt von Gewaltsituationen. Dies macht 28% der gesamten Filmlaufzeit aus. Dieser große Anteil an Szenen der Tatanbahnung, Tatausführung und der Präsentation von Opfern nach der Tat verweist auf den unterhaltenden Charakter dieser Inhalte, gerade wenn die Drastik durch den ironischen Unterton gemindert wird. Aber auch wenn BIZARRE MORDE nicht als gewalttätiger Film verstanden wurde, ist er voller Gewaltakte, die scheinbar mühelos präsentiert und rezipiert werden konnten.

Die zeitgenössische Rezeption hat BIZARRE MORDE unter zwei Blickwinkeln betrachtet. Das „Lexikon des Internationalen Films“ (1997/98) führt den Film als „spannenden und ambitioniert gestalteten Kriminalfilm“, (Trebbin 1992, 16/17) nennt ihn eine groteske Mischung aus Horror- und Kriminalfilm, für die Evangelischen Filmblätter (1968, 397) war er „eine Variation über Pathologisches im Alltag“. Die zweite und überwiegende vertretene Lesart sieht BIZARRE MORDE als schwarze Komödie oder sogar als Filmsatire („Filmspiegel“ 1968). Mrs. Poppie, die von Gill als Perückenhändler ermordet werden soll, verhindert dies immer wieder, indem sie Gills Strategie unterläuft, nicht, weil sie seinen Plan durchschaut hätte, sondern weil sie eine nervig egozentrische Person ist, die andere sich nicht entfalten lässt. Dass letztlich dieser Mord scheitert, enttäuscht wohl nicht nur Gill, sondern auch das Publikum, das zu dieser Zeit schon in den spielerischen Ablauf dieser Mordgeschichte eingebunden ist.

Weder die Inszenierung der Morde noch die dabei verwendeten Kamerapositionen, Schnittfolgen oder die fehlende musikalische Betonung dramatisieren die Morde, vielmehr sind sie *notwendige* Elemente zur Inszenierung der Täterpersönlichkeit. „...es gibt was zu sehen“ konstatierte das „Filmblätter-Filmlexikon“ (1969, Blatt 65), und die Gewaltszenen in BIZARRE MORDE sind tatsächlich stark ausgedehnt. Aber sie werden als Schauspiel des Theatermenschen Gill präsentiert, eher als Spiel, denn als tragische Ereignisse. Unterstrichen wird der lockere Ton noch durch die Inszenierung der privaten

Probleme des Ermittlers mit seiner Mutter, da dieser Handlungsstrang durchweg komisch gestaltet wird. Weitere komödienhafte Elemente sind die schüchternen Annäherungsversuche Blümel's an Kate sowie eine Szene aus dem Polizeialltag, als sich ein falscher Täter stellt und alle Morde gesteht, um Anerkennung als ernst zu nehmender Mann zu erlangen, offensichtlich aber durch seine geringe Körpergröße nicht als Täter in Frage kommt. Sein Beharren auf der eigenen Gefährlichkeit und Blümel's Mühen, ihn loszuwerden, bilden eine witzige Einlage.

BIZARRE MORDE arbeitet nicht mit Schocks, sondern mit Erwartungsspannungen. Aus ihrem Wissensvorsprung wissen die Rezipienten, dass beim Auftreten Gills in einem Kostüm ein Opfer nicht fehlen wird oder dass Kate und Blümel von Gill beobachtet werden, was ihre Gefährdung signalisiert. Abschreckende Bilder werden nur spärlich verwendet, am stärksten in Sequenz 1 bei der Erhängung des ersten Opfers. Thrill und verstärkte Zuschauerspannung baut Smight erst ab Seq. 16 auf, nun fiebert man mit einem Opfer, ist emotional in den Film verwickelt und wird durch die Parallelmontage in die Rettung Kates einbezogen (Wettlauf gegen die Zeit). Die Spannung im anschließenden Kampf Gills gegen Blümel ist dagegen schon wieder geringer. Allen Regeln der Spannungsbogenführung gemäß scheint Gill anfänglich zu siegen und erst am Ende wird Blümel als Überlebender präsentiert.

Ein spezielles Publikum, wie es z.B. der Horrorfilm der 70er und 80er Jahre in jüngeren Rezipienten gefunden hat, ist in BIZARRE MORDE nur schwerlich auszumachen. Sowohl Männer als auch Frauen, sowohl ältere als auch jüngere Zuschauer können Anknüpfungspunkte finden. Auch zeitgenössische Rezensionen geben keine weiteren Hinweise. Für Vertreter einer harten law-and-order-Haltung bietet BIZARRE MORDE wenig Reiz, da Blümel legal und nicht in Einzelgänger-Manier agiert.

Spannende Unterhaltung im Rahmen eines Polizeifilms steht nicht im Vordergrund, und Action- oder Horrorfilmfans können hier trotz zeitlich ausgedehnter Gewaltakte nicht auf ihre Kosten kommen. Die produzierte Spannung ist nicht mit der eines Thrillers vergleichbar, zu distanziert wird die Geschichte erzählt. Die letzten beiden Sequenzen sind dann auch nur noch Versatzstücke des Spannungskinos und wirken aufgesetzt.

Ungewöhnlich, vor allem für Filme zum Thema Serienmörder in den 60er Jahren, ist die Parallelität der Probleme, die Täter und Ermittler verbinden. Diese Konstellation wird, weniger in Bezug auf die Mutterproblematik, in den 80er Jahren viele Serienmörderfilme prägen, 1967 ist dies neu. Gill und Blümel verarbeiten jeder im Rahmen seiner Möglichkeiten ihre Mutterbindung, was bei Blümel erleichtert wird durch das Auftreten einer neuen, auf ihre Art ebenfalls dominierenden Frau in seinem Leben. Gerade das männliche Publikum wird durch diese Konflikte erreicht, stellt die Mutterbindung doch eine weit verbreitete Klippe auf dem Weg zu selbstbestimmten Lebensformen dar. Für Frauen wird vor allem die Figur Kate Palmers interessant, da sie nicht nur *aussieht*, sondern Charakter hat und ihre Vorstellungen zielstrebig und dabei sympathisch realisiert.

5.3.7. Zur Funktion des Serienmördermotivs in BIZARRE MORDE

In auf Unterhaltung zielenden Narrationszusammenhängen wie Spielfilmen kommt ein einzelnes Motiv selten alleine vor. Es wird durch eine größere Zahl von anderen Motiven flankiert, oder es flankiert oder rahmt andere, bedeutsamere Motive und Stoffe.

In BIZARRE MORDE werden folgende Motive und Motivelemente entwickelt:

1. Morde an älteren Damen
2. Speziell arrangierte Leichen
3. Polizist wird von dominanter Mutter gegängelt, Ermittler mit privaten Problemen
4. Täter sucht Anerkennung für seine Taten.
5. Täter meldet sich beim Ermittler.
6. Wettlauf gegen die Zeit
7. Täter fixiert sich auf den Ermittler.
8. Besondere Beziehung zwischen Tatzeugin und Ermittler
9. Polizist hat Serienmörderfall ohne konkrete Anhaltspunkte zu lösen.
10. Ermittler findet im Verlauf der Ermittlung neue Lebenspartnerin.
11. Katz-und-Maus-Spiel des Täters mit der Polizei
12. Falscher Täter stellt sich.
13. Polizist wird vom Fall entbunden, muss sich neu bewähren.
14. Mord als schöne Kunst
15. Frauen in Angst
16. Täter will Ermittler strafen / Person aus dem Ermittlerumfeld gerät ins Visier des Täters.
17. Serienmorde als Verarbeitung einer ungeklärten Mutter-Sohn-Bindung.
18. Duell Ermittler-Täter

Das Serienmördermotiv durchzieht als primäres oder Kernmotiv die gesamte Filmhandlung und wird durch die Motive 1,2,4,5,6,7,9,11,12,13,14,15,16,17 und 18 entwickelt. Als sekundäre oder Rahmenmotive sind die Motive 3, 8 und 13 eingebaut, Nr. 12 fungiert als blindes Motiv, womit gemeint ist, dass es nicht weiterführt, episodenhaften Charakter hat und/ oder die Rezipienten ablenken soll.

Das Serienmördermotiv wird gemäß der in Kap. 2.3 vorgenommenen Differenzierung in BIZARRE MORDE mehrfach funktionalisiert. Zum einen handelt es sich um eine Täterstudie, daneben wird ein Serienmörderfall als Kriminalfall inszeniert und die Ermittlerfigur mit ihren beruflichen und privaten Problemen geschildert. Die Autoren von BIZARRE MORDE nutzen

das Serienmördermotiv nicht als Folie für Blutbäder oder als willkommenen Anlass exzessiver Gewaltakte, eher wird eine Form von Mord als schöner Kunst zelebriert. Der Serienmörderfall ist integraler Bestandteil der Story und liefert vor allem in der von Beginn an präsenten Täterfigur einen der zwei tragenden Narrationsfäden. Konventionell im Sinne der Unterhaltungsdramaturgie dient der Serienmörderfall als

Bewährungsprobe und Entwicklungsanreiz für den Ermittler, der nicht nur den Täter entlarvt und tötet, sondern auch seine private Situation regelt.

5.3.8. Resümee

Untergründig ist BIZARRE MORDE ein Film über Befreiungen. Dies wird in allen drei Hauptpersonen modellhaft inszeniert und sanktioniert. Dabei trägt die Rolle von Kate den emanzipatorischen Tendenzen der späten 60er Jahre Rechnung und sticht weit über das normale Hollywoodmaß selbstbestimmter weiblicher Lebensformen hinaus. Auch die Befreiungsversuche Christopher Gills werden lange Zeit 'geduldet', das heißt ironisch präsentiert, wodurch sie erträglich bleiben. Er ist auch nur Opfer widriger familiärer und psychologischer Konstellationen. Blümel schließlich emanzipiert sich beruflich, mit seinen Methoden ist er letztlich erfolgreich und wird wohl Karriere machen. Privat wird er glücklich werden, aber auch weiterhin wird eine Frau sein Privatleben dominieren. Gleichzeitig zeigt Blümel's Beispiel den akzeptablen Weg der Befreiung von mütterlichen Knebelungen.

Durch die Handlungsorte wird die Befreiung nicht als politisches oder soziales Phänomen thematisiert, sondern als privates. Der Alltag, in den der Schrecken einbricht (Gill) und der alltägliche Schrecken (Blümel und Mutter) sind eng verwandt. Die angebotene Lösung ist wiederum eine private. Alles Weitere regelt das Gesetz. Somit bleiben die Verhältnisse geordnet, aber im Fluss, was der allgemeinen Aufbruchsstimmung ab Mitte der 60er Jahre in den USA und in Westeuropa entspricht. Gleichwohl sprach „Filme“ (1968, 2) von einem „Ausverkauf amerikanischer Mythen“.

Neu und wegweisend wurde die Inszenierung einer direkten Beziehung des Täters zum ermittelnden Polizisten, bis diese Beziehung schließlich duellartig gelöst wird. Die mit dieser Konstellation einhergehende Gefährdung des Polizisten oder seiner Familie/Frau/Freundin verdichtet die Story final auf einen Zweikampf. Last minute rescue und Happy-End bringen die abschließende Klärung und gehören zu den konventionalisierten Gewissheiten des Unterhaltungskinos auch in den 60er Jahren.

5.4. DER COP

DER COP war von Beginn an nicht als Blockbuster konzipiert, sondern als solider Kriminalfilm, der großen Wert auf Nähe zum realen Polizeialltag legte. Beamten der Polizei von Los Angeles haben bei der Produktion beraten, was sowohl bei der Videoverbreitung¹⁰³ als auch der Fernsehausstrahlung betont wurde. Im deutschen Kino war DER COP kein Erfolg, was schon durch die schnelle Videoverbreitung angedeutet wird.

¹⁰³ Kinopremiere in Deutschland im April 1988, Videovertrieb (durch Ascot) ab 28.9.1988, im DDR-Kino Premiere am 15.6.1990. Zuletzt lief DER COP im Fernsehen bei Vox am 14.2.1999 ab 22⁰⁰, in TV-Movie und anderen Programmzeiten wurde er mehrfach als Tagestipp angekündigt.

James B. Harris schrieb das Drehbuch nach dem Kriminalroman „Blood on the Moon“ von James Ellroy¹⁰⁴, führte Regie und produzierte den Film. Als Produzent seit 1956 tätig (DIE RECHNUNG GING NICHT AUF/THE KILLING, USA 1956, Stanley Kubrick; WEGE ZUM RUHM/PATH OF GLORY, USA 1957, Stanley Kubrick; LOLITA, GB 1961, Stanley Kubrick), war DER COP seine dritte Regiearbeit. Dabei handelt es sich um eine Art Independantfilm, produziert durch eine eigens von Harris und James Woods für diesen Film gegründete Produktionsfirma, da die Story den gängigen Hollywoodstudios wohl zu duster gewesen sein dürfte.

James Woods wurde für die Rolle des Lloyd Hopkins verpflichtet und war bis dahin unter anderem durch seine Arbeit in Filmen wie SALVADOR (USA 1985, Oliver Stone), ES WAR EINMAL IN AMERIKA 1982 (C'ERA UNA VOLTA IN AMERICA, USA, Sergio Leone) und VIDEODROME (Kanada 1982, David Cronenberg) bekannt geworden. Die weibliche Hauptrolle übernahm Lesley Ann Warren, die zuvor z.B. Auftritte in CHOOSE ME-SAG JA (CHOOSE ME, USA 1984, Alan Rudolph) und VICTOR/VICTORIA (USA, GB 1982, Blake Edwards) hatte. Charles Durning als Dutch Peltz hatte bis dahin schon mehrfach Polizeibeamte gespielt.

5.4.1. Sequenzprotokoll

Seq.	Zeit	Handlung	Dauer
1	11'3''	Titel, Casts and Credits Anonymer Anrufer meldet Mord. Sergeant Lloyd Hopkins findet Frauenleiche und beginnt Ermittlung.	11'3''
2	16'53''	Hopkins bei seiner Familie, Streit mit Ehefrau Jane. Anruf und dadurch neuer Einsatz.	5'50''
3	20'42''	Nächtliche Observation mit Kollegen Dutch Peltz. Hopkins erschießt den Verdächtigen nach Widerstand.	3'49''
4	25'20''	Hopkins ermittelt im Mordfall, findet Joanie und damit erste Spuren	4'38''
5	29'50''	Hopkins arbeitet im Polizeirevier an dem Fall, Aktenstudium, Verdacht auf Serienmörder.	4'30''
6	32'37''	Hopkins findet Abschiedsbrief seiner Frau vor, er verabredet sich mit Joanie, hat Sex mit ihr.	2'47''
7	39'23''	Hopkins betreibt weiter Aktenstudium, untersucht ungeklärte Frauenmorde auf Zusammenhänge, findet 15 ähnliche Fälle und stellt seine Theorie seinem Vorgesetzten Captain Gaffney vor. Gaffney verwirft Hopkins Vermutung.	6'46''

¹⁰⁴ Ellroy 1986. „Blood on the Moon“ war der erste Teil einer auf fünf Bände angelegten Romanreihe über Lloyd Hopkins, vgl. dazu Schmidt 1989, 207f.

Seq.	Zeit	Handlung	Dauer
8	48'8''	Hopkins trifft sich mit Sheriff Haines, der mit früheren Mordfällen zu tun hatte. Anschließend durchsucht er illegal dessen Wohnung, findet ein Abhörenband und hört sich die Bandaufnahme im Büro an.	8'45''
9	68'13''	Hopkins lernt Kathleen McCarthy in deren Frauenbuchladen kennen, er recherchiert wegen feministischer Literatur. Hopkins kommt von Kathleen begleitet zu einem abendlichen Empfang bei Dutch (Beförderungsfeier), Szene mit Gaffney. Nach dieser Feier fahren Hopkins und Kathleen durch West-hollywood, dann in ein Lokal und anschließend zu ihr. Dabei findet Kathleen Vertrauen und Zuneigung zu Hopkins, erzählt ihm viel aus ihrer Vergangenheit, unter anderem von einer Vergewaltigung auf der Highschool und regelmäßigen Blumen-sendungen eines Unbekannten. Durch ihr Highschooljahrbuch stößt Hopkins auf eine Verbindung von Kathleen zu Haines und Birdman. Während sich Kathleen auf Sex mit ihm vorbereitet, fährt Hopkins heimlich weiter, um Haines und dessen Freund zu suchen.	20'5''
10	82'47''	Hopkins im Apartment des Ermordeten Birdman, wieder mit Blutschrift des Täters. Hopkins erwartet Haines in dessen Wohnung. Nach kurzem Kampf erpresst er Informationen von ihm, anschließend erschießt er ihn in einer Art arrangierter Notwehr. Hopkins ruft Dutch zum Tatort, um dessen Unterstützung beim nun anstehenden Untersuchungsverfahren zu bekommen.	14'34''
11	85'24''	Hopkins verabredet sich mit Joanie, findet ihre Leiche und weitere Mitteilung des Täters.	2'37''
12	94'45''	Dutch arrangiert als Vermittler ein Gespräch zwischen der von Hopkins zutiefst gekränkten Kathleen und Hopkins, um von ihr nähere Täterinformationen zu bekommen, da sie die Schlüs-sel-figur der ganzen Geschichte ist. Kathleen hält die Verdachts-momente für überzogen und warnt schließlich den Täter Robert Franco telefonisch. Der inzwischen suspendierte Hopkins kann dieses Telefonat unterbrechen und sich mit dem Täter verabreden.	9'21''
13	103'45''	Hopkins rüstet sich mit einem Gewehr und geht zum Treffpunkt Highschool. Der Täter lauert auf ihn, es kommt zur Schießerei, in der Hopkins Franco stellen kann. Statt einer Verhaftung erschießt Hopkins den Täter.	9'

Tabelle 23: Sequenzgraphik zu DER COP

5.4.2. Ermittler

DER COP schildert vier Arbeitstage eines Sergeants der Mordkommission von Los Angeles. Der Film begleitet Lloyd Hopkins ohne Unterbrechung, beschreibt seine Ermittlungsarbeit, seine privaten Schwierigkeiten, den Stress mit seinem Vorgesetzten bis zum obligaten Showdown.

Durch einen anonymen Hinweis informiert, findet Hopkins die Leiche einer jungen Frau (Julia), die von ihrem Mörder regelrecht geschlachtet wurde. Obwohl der Fall nicht in seinem Zuständigkeitsgebiet liegt, nimmt Hopkins die Ermittlungen auf. Privat hat er wohl schon längere Zeit Probleme mit seiner Frau, die sich in unterschiedlichen Vorstellungen über die Erziehung ihrer Tochter äußern, aber wohl auf einer tiefer gehenden Entfremdung beruhen. Durch ihren Umzug zu Freunden verschwindet Hopkins Familie schnell aus dem Blickfeld. Über eine Kontaktanzeige der Toten stößt er auf Joanie, eine Prostituierte, die Swinger-Partys organisiert, bei denen die Tote Recherchen für ein Buchprojekt vornehmen wollte. Ein Brief des Mörders, mit Blut geschrieben und posthum an die Tote gesandt, nährt in Hopkins den Verdacht, es mit einem Serienmörder zu tun zu haben. Eine synoptische Betrachtung der ungeklärten Todesfälle junger Frauen in den letzten 15 Jahren bestätigt seine Vermutung, die allerdings von seinem Chef nicht geteilt wird. Ein Gespräch mit Sheriff Whity Haines, der mehrere dieser Mordfälle untersuchte und augenscheinlich zu Selbstmorden bagatellierte, bestärkt Hopkins in der Weiterverfolgung seiner Idee. Bei einer illegalen Durchsuchung von Haines Apartment findet er ein Überwachungstonband, jedoch keinen Hinweis, von wem Haines abgehört wird.

Die feministische Literatur der Toten Julia führt Hopkins in den Frauenbuchladen der Schriftstellerin Kathleen McCarthy. Dieser zufällige Kontakt zu Kathleen führt schließlich zu einem biographischen Zusammenhang zwischen Haines, dessen Unterweltkontaktmann „Birdman“ = Lawrence Henderson und Kathleen, die alle die gleiche Highschool in West-Hollywood besuchten. Ein erneuter Besuch bei Haines liefert weitere Beweise für Hopkins Theorie. Nach einem kurzen Kampf bei dessen Rückkehr gesteht Haines ihm die Vergewaltigung Kathleens während ihrer gemeinsamen Highschoolzeit. Hopkins erschießt Haines in einer Art inszenierter Notwehr. Spätestens an diesem Punkt ist Hopkins nicht mehr nur Ermittler, sondern auch zum Richter und Rächer geworden.



Abbildung 21: Hopkins vor der Leiche von Julia (Seq. 1).



Abbildung 22: Hopkins erschießt den überwältigten Serienmörder in der Schlusssequenz.

Parallel zu seinen Ermittlungsfortschritten wachsen die Probleme, die Hopkins mit seinem Vorgesetzten Gaffney hat. Waren es anfangs unterschiedliche Auffassungen über die Behandlung des Falles, so wächst sich dieser Konflikt sukzessive zu einer selbstverschuldeten Ausgrenzung aus dem Polizeiapparat aus. Letzter Höhepunkt dieser Entfremdung ist ein vom Täter an die Polizei geschicktes Photo, das Hopkins beim Sex mit der Zeu-

gin Joanie zeigt, genau in der Position, in der sie später von Hopkins ermordet gefunden werden wird.

Gegen ihren Widerstand, da sie die Zusammenhänge, die Hopkins konstruiert, alle paradox findet, führt Kathleen Hopkins am Ende zu Robert Franco, der ebenfalls mit ihr die Highschool besuchte, sie verehrte, von der damaligen Vergewaltigung durch Haines und Birdman wusste und diese nun seit 15 Jahren rituell verarbeitet, indem er unschuldige Frauen tötet und ihr anonym Liebesgedichte schickt. Hopkins verabredet mit Franco ein Treffen in eben jener Highschool und es ergibt sich zwangsläufig eine finale Schießerei, bei der Hopkins den Mörder schließlich stellen kann. Dieser appelliert an den Polizisten Hopkins, ihm seine Rechte vorzulesen und den normalen Ablauf eines Verhaftungsverfahrens einzuleiten, was der inzwischen aber vom Dienst suspendierte Hopkins nicht zulässt, sondern Franco in einer Entladung seiner gesamten Frustrationen erschießt. Der Film endet mit einer Großaufnahme des den Serienmörder exekutierenden Hopkins, wobei sein verzerrtes Gesicht, zum Standbild eingefroren, seine Wut und Enttäuschung ausdrückt.

James Woods als Lloyd Hopkins ist die dominante Person in DER COP. Nicht nur ist er in fast allen Einstellungen zugegen, er ist die treibende Kraft aller Handlungsstränge, er hat als Einziger im Mordfall den Überblick, er bedient sich aller anderen Figuren und er setzt den Schlusspunkt.

Hopkins wird in drei Handlungsfeldern präsentiert. Die überwiegende Zeit des Films und seiner gezeigten Lebenszeit ist er mit der Klärung des Mordfalls in West-Hollywood befasst und er zeigt dabei eine große Palette polizeilicher Aktivitäten, vielleicht als Resultat der assistierenden Polizeibeamten bei der Produktion: genaue Indiziensuche; Einsatz polizeiwissenschaftlicher Methoden (Labor); systematische Recherchen (Aktenstudium); differenzierte Verhörmethoden (repressiv bei Sheriff Haines, einfühlend bei Kathleen oder Joanie, rollendifferenziert (good cop - bad cop)

mit Dutch bei Kathleen; reaktionsschnell und schusssicher; intuitiv und fleißig. Die Polizeiarbeit und gerade dieser spezielle Fall wird zum Lebensinhalt, Hopkins arbeitet wie besessen an der Aufklärung, ohne dabei sein privates und institutionelles Scheitern zu bemerken bzw. darauf angemessen zu reagieren.

Hopkins als Teil der Institution Polizei mit ihren Hierarchien, Konventionen und Zwängen wird auf einer zweiten Ebene inszeniert. Einerseits ist Hopkins ein wegen seiner Kenntnisse und Erfolge geschätzter Kollege, auch sein Vorgesetzter Gaffney lobt seine Verhaftungsrate. Zudem hat er in dem älteren Polizisten Dutch Peltz einen väterlichen Freund, der ihn immer wieder selbstlos unterstützt. Trotz aller Kritik an Hopkins hält Dutch bis zum Ende zu Hopkins, auch als dessen Suspendierung unvermeidlich geworden ist und Dutch von Gaffney als „Ziehvater“ Hopkins ebenfalls kritisiert wird. Hopkins Antipode in der Polizeibehörde ist Gaffney, der als überkorrekter Schreibtischmensch gezeigt wird, dem vor allem das Ansehen seiner Abteilung am Herzen liegt und der Einzelkämpfer nicht dulden will. Zudem provoziert der lockere Lebenswandel von Hopkins Konflikte mit Gaffney, der als kirchlich fest verwurzelter Bürger das Scheitern von Hopkins Familienleben und dessen wechselnde Frauenbekanntschaften nicht toleriert. Endgültig verspielt hat Hopkins, als er sich unflätig über Gaffney mokiert, was dieser unbemerkt mithört. Die Suspendierung und die abschließende Selbstjustiz an Franco könnten Hopkins Polizeilaufbahn beenden.

Als dritte Lebenswelt wird Hopkins mit Ehefrau Jane und Tochter Penny gezeigt, wobei schon nach der zweiten Sequenz die unüberbrückbaren Gegensätze zwischen beiden offen liegen. Hopkins will seine kleine Tochter zu einer starken Frau erziehen, will ihr keine Flausen in den Kopf setzen, sondern sie an der harten Realität seiner Berufswelt stählen. So erzählt er als Gute-Nacht-Geschichte einen seiner Fälle, was von Penny als spannende Gruselgeschichte geschätzt, von Jane aber komplett abgelehnt wird. Sie will ihre Tochter vor diesem verrohten Polizisten schützen, ebenso akzeptiert sie wohl nicht mehr die Rolle, die Hopkins seiner Familie zuschreibt: Er stellt seinen Beruf über seine Privatleben und will bei seiner Heimkehr als strahlender Held gefeiert werden. Durch einen Abschiedsbrief erfährt er von der (vorübergehenden?) Trennung seiner Frau, die zu einer ungenannten Freundin zieht. Hopkins startet seinerseits keine Aktivitäten, Frau und Tochter zu suchen, sondern bleibt außerhalb seiner Arbeit einfach einsam. Sexuell tröstet er sich mit one-night-stands, z.B. mit der Begleiterin eines bei seiner Verhaftung erschossenen Räubers oder mit der Zeugin Joanie. Auch eine Beziehung zu Kathleen bahnt sich an, die er aber sofort düpiert, indem er sie im wahrsten Sinne des Wortes (in der Badewanne) sitzen lässt, als er in ihrem Highschool-Jahrbuch eine Spur entdeckt. Hopkins Frauenbild ist dementsprechend von drei Größen bestimmt: Frauen sind als Objekte sexueller Begehrlichkeit höchst willkommen. Frauen haben seine Wirkungskreise nicht einzuschränken, sondern zu unterstützen. Frauen müssen, um sich in dieser = seiner Welt behaupten zu können, stark sein. Stark sein bedeutet, auf Gefühlsduselei und Harmoniestreben zu verzichten, vielmehr sich den harten Wirklichkeiten, den Kämpfen des Alltags zu stellen. Frauen sind als Partnerinnen nicht vorgesehen. Sie haben sich unterzuordnen und zu unterstützen bzw. willfährig zu sein. Während Hopkins seiner Tochter Penny

durch harten Realitätsbezug die Zukunft eröffnen möchte, wünscht Dutch ihr, auch im Hinblick auf Hopkins und die überwiegende Zahl seiner Geschlechtsgenossen, große Brüste als geeigneteres Mittel zum Erfolg.

In der Pose des selbstgerechten Rächers ähnelt Hopkins seinem Antipoden Franco, der ebenfalls den Weg gegangen ist, eine Idee oder Manie bis zum bitteren Ende auszuleben. Wie schon angesprochen, bleibt das Motiv und auch der unmittelbare Anlass dieser Serienmorde vage, deutlich wird nur das Handlungsmuster, bestehend aus Planung, Observation und jahrelang inszenierten Morden, die nicht als Serienmorde entdeckt werden sollten. Scheinbar wird das Mordopfer Julia als erste so plakativ in einem Blutbad präsentiert, was Hopkins spezifische Ermittlungstätigkeit in Richtung Serienmörder auslöst. Hopkins ahnt und formuliert den wachsenden Druck des Mörders, der anscheinend, nimmt man seine weiteren Morde an Henderson und Joanie, die Kontrolle mehr und mehr verliert. Dieser Kontrollverlust korrespondiert mit Hopkins wachsender Entwurzelung, und das finale Duell erinnert dann auch an den Kampf zweier Raubtiere in der Arena (Sporthalle der Highschool), die sich beschnuppern, belauern, den Gegner locken und schließlich überlisten. Dieses Spiel wird auch von Hopkins nach allen Regeln bestritten, bis er, auch für Franco überraschend, die Regeln bricht und ihn exekutiert. Hopkins bis dahin gezeigte psychische Verfassung und Entwicklung macht den Normbruch Selbstjustiz nicht zwingend notwendig, allerdings setzt er damit ein unumkehrbares Signal des Aussteigens.

Hopkins wird von James Woods überzeugend und durchaus vielschichtig gespielt. Er verliert sich in seiner Arbeit, die er aber durchaus kompetent verrichtet. Er kann charmant und angemessen mit seiner Umwelt umgehen, andererseits verliert er aber immer aus den Augen, dass sein Umfeld sich seinen Interessen nicht bedingungslos unterordnen will und kann. Was in den DIRTY HARRY-Filmen immer wieder positiv gewendet wird, bleibt in der Figur des Lloyd Hopkins gebrochen und ohne Lösung. Er ist ein fanatischer Cop¹⁰⁵, der Recht benutzt oder bricht, wie es seinen Zielen passt, der mit Menschen nur funktionalisiert umgeht, der letztlich ein bad cop ist, ohne in Korruption oder persönliche Bereicherung verwickelt zu sein. Hopkins entspricht dem Typus des Ermittlers in zerrütteten Verhältnissen, der private Probleme hat, die in diesem Fall nicht gelöst werden und der die für den Polizeifilm inflationär gebräuchlichen Schwierigkeiten mit seinem Vorgesetzten hat (vgl. in Tab. 15 den Typus des Ermittlers in zerrütteten Verhältnissen).

5.4.3. Opfer

Julia, eine junge Frau, hängt blutüberströmt in ihrem Apartment. Sie taucht nur als totes Körperarrangement auf, sie ist Teil eines jährlichen Rituals. Joanie stirbt, weil der Täter damit Hopkins treffen will. Sie taucht zuvor nur kurz als Zeugin auf, dann

¹⁰⁵ „... psychopathische Cops, die ihren Identitätsverlust in der Familie auf den Dschungeln der Großstädte kompensieren, in denen sie auf noch verrücktere, noch animalischere Wesen treffen“ (Seeblen 1994, 89).

als willfähige Gespielin von Hopkins. Schließlich wird sie zu einer perversen Installation in der Pose ihres Geschlechtsverkehrs mit Hopkins in ihrer Küche verarbeitet.

Den Opfern gemeinsam ist, dass ihr Sterben kaum Mitleid, eher Betroffenheit evoziert. Julia, über die am wenigsten zu erfahren ist, stirbt, weil sie sich auf das gefährliche Abenteuer einer Sex-Kontaktanzeige eingelassen hat.

Der Serienmörder Franco tötet im Verlauf von DER COP neben Julia und Joanie noch Henderson (=Birdman), der als Vergewaltiger Kathleens in der gemeinsamen Highschoolzeit sterben muss und schließlich den Hausmeister der Highschool. Henderson stirbt als Rache für eine Gewalttat in seiner Schulzeit, zudem ist er Stricher und krimineller Drogendealer.

Als Opfer der Serienmörders sind eigentlich nur Julia und Joanie zu zählen, alle anderen Toten in DER COP sterben im Zuge der Ermittlungen, nicht aber als typische Opfer Francos. Beide Frauen werden anscheinend äußerst brutal ermordet, der Tatort bietet jeweils ein Bild des Schreckens: Die Wände sind blutverschmiert, die Frauen sind in besondere Positionen gebracht, alles wirkt sehr plakativ. Typischerweise sind auch hier Frauen die bevorzugten Objekte des männlichen Serientäters. Ziel der Dramaturgie ist an keiner Stelle Mitgefühl oder Identifikation mit den Opfern. Julia ist versatzstückartig präsentiert, Joanie hat noch etwas Kontur, ihr Tod belegt letztlich ihre illusionslose Sicht des Lebens. Sie war in ihrem Leben der Verfügbarkeit von Männern ausgesetzt, in ihrem Tod setzt sich dies fort.

5.4.4. Täter

Der Täter Robert Franco bleibt lange Zeit unsichtbar, obwohl er seit Seq.1 in seinen Taten präsent ist. In Seq. 4 taucht er unmerklich auf, als Hopkins Joanie trifft. In Seq. 6 beobachtet er, wiederum kaum zu bemerken, Hopkins und Joanie beim Sex in der Küche, in Seq. 9 lädt er nachts Birdman in seinen Wagen ein, hinterlässt mehrmals mit Blut geschriebene Nachrichten und taucht erst in der Schlussequenz in seiner alten Highschool auf. Franco wird im Highschooljahrbuch als gekrönter Dichter beschrieben, der seit mehr als 15 Jahren Kathleen bewundert und die ihr angetane Vergewaltigung durch rituelle Morde verarbeitet. Warum er dann aber Frauen, die in der Person Kathleens auch damals Opfer waren, nun seinerseits ermordet, statt sich an den Tätern zu rächen, bleibt unklar und lässt sich vielleicht nur aus der kulturellen Tradition der weiblichen Opferrolle ableiten. Auch Francos Mitteilungen an Haines, die dann von Hopkins in einer Truhe gefunden werden, lassen sich nicht recht einordnen. Kathleen kann ihn sich als Mörder nicht vorstellen und auch andere Hinweise qualifizieren ihn nicht zum Serienmörder. Gleichwohl hat er bis zu seiner Erschießung durch Hopkins die Situation im Griff, ist der Polizei voraus bzw. gilt gar nicht als gesucht, weil die Verbindung der einzelnen Morde erst durch Hopkins gefunden wurde. Seine mit Blut geschriebenen Nachrichten weisen ihn als überheblich aus, da er meint, mit seinen Verfolgern spielen zu können. Auch das Photo von Hopkins und

Joanie beim Sex in der Küche, das er der Polizei schickt und damit letztlich die Suspendierung von Hopkins erwirkt, belegt, dass er ein Spiel mit Hopkins und der Polizei treibt. Bis auf seine Highschoolzeit und die Bewunderung für Kathleen erfährt der Zuschauer nichts über Franco. Er bleibt ein schemenhaftes Stereotyp, ein Serienmörder, der aus irgendwelchen Gründen beliebige Frauen tötet. In seiner Profillosigkeit wird Franco zum Jedermann, nichts prädestiniert ihn zum Täter.

Seiner dramaturgischen Aufgabe wird er dadurch gerecht, dass er von Anfang an durch seine Taten präsent ist. Dabei scheint er keinen Wert auf Publicity zu legen, da der Zusammenhang zu 15 anderen Morde an jungen Frauen der Öffentlichkeit und der Polizei nicht bekannt waren.

Zum anerkannten Serienmörder wird Franco erst durch die Arbeit Hopkins, der Zusammenhänge herstellt und damit letztlich auf Franco stößt. Die Motivation des Täters bleibt völlig vage. Die Kenntnis von der Vergewaltigung Kathleens scheint der Auslöser zu sein, diese Tat rituell und jährlich als blutigen Mord zu wiederholen. Wie der Täter aber ansonsten lebt, ob er psychopathische, schizophrene oder gewalttätige Eigenschaften hat, interessiert den Drehbuchautor nicht. Der Serienmörder ist letztlich ein Vehikel, um die Handlung und die Kontur des Protagonisten Hopkins zu klären. Franco ist eine austauschbare Figur, die lediglich als Personifizierung des Bösen und des Verbrechens herhalten muss. Eine psychologische oder individuelle Behandlung erfährt dieser Serienmörder nicht, er könnte durch jede andere monströse oder gefährliche Figur ausgetauscht werden.

Die Serienmörderproblematik wird nur indirekt thematisiert. Hopkins Vorgesetzter Gaffney sträubt sich lange Zeit, einen Serienmörderfall anzuerkennen, weil es große Publicity, viel Medienrummel und natürlich peinliche Fragen über das Versagen der Polizei in den letzten 15 Jahren gebracht hätte. Ansonsten wird auf klassische Motive und -elemente der Serienmörderfilme (FBI-Einschaltung, Konflikt FBI-Mordkommission, Psychologen, ...) verzichtet.

Franco entspricht dem in Kap. 4.2.1 klassifizierten Tätertyp des manischen, von einer Idee Besessenen. Parallel weist er Züge der Hannibal-Lecter-Typen auf, von den ihn zwar unterscheidet, dass er nie im Bild ist und damit keine physisch-psychische Überlegenheit ausstrahlen kann, aber er agiert derart allwissend im Hintergrund, dass er jederzeit alles unter Kontrolle zu haben scheint (Überwachung Haines, Suspendierung Hopkins, sein gewahrtes Inkognito).

5.4.5. Frauen – Männer

Die Frauenfiguren in DER COP werden ebenfalls sehr stereotyp vorgeführt. Zum einen begegnet dem Zuschauer in Jane die distanzierte und ihren Ehepartner Hopkins nicht verstehende Ehefrau, die nach kurzem, aber scheinbar schon länger schwelenden Konflikt ihren Mann verlässt. Näheres über die Hintergründe dieser Entfremdung kann nur spekuliert werden, auch bleibt Jane als Person blass, sie tritt nur in Seq. 2 auf.

Joanie, eine Schauspielerin, die nun bei dem gelandet ist, „was immer kommt“, verdient ihr Geld als Prostituierte. Sie wird sehr illusionslos und realistisch gezeichnet. Auch scheint sie Hopkins schnell zu durchschauen. Aus Angst vor Strafverfolgung ist sie ihm mit Sex und Verständnis zu Diensten. Mehr wird auch über sie nicht deutlich, letztlich gibt sie ein typisches Opfer ab, Sex und Gewalt werden in ihrem Tod gemischt, indem der Täter sie in der Stellung in der Küche drapiert, in der sie mit Hopkins Sex hatte.

Die größte zeitliche und inhaltliche Präsenz aller weiblichen Personen hat Kathleen McCarthy. Ohne es zu ahnen ist sie die Schlüsselfigur, um die sich die Morde von Franco entwickeln. Hopkins gegenüber erzählt sie ihren biographischen Hintergrund, von der Vergewaltigung, von ihrer Arbeit als Schriftstellerin und Buchhändlerin und von ihrer Suche nach Glück. Hopkins scheint ihr dafür eine willkommene Person zu sein, der sie aber nur benutzt, um bei der Suche nach dem Serienmörder weiterzukommen. Nachdem er die Informationen gefunden hatte, die er benötigte, lässt er Kathleen sitzen, was bei ihr Enttäuschung und Rachegefühle freisetzt. Daher beschwert sie sich mit einer Anwältin bei Dutch über Hopkins und ist auch zu keiner Zusammenarbeit mit Hopkins mehr bereit, ja sie deckt den vermeintlichen Mörder noch, indem sie ihn vor Hopkins warnt. Lesley-Ann Warren changiert in ihrer Kathleen-Darstellung zwischen einer zerbrechlichen Frau und einer sehr tatkräftigen Person. Sie schwelgt in lyrischen Gefilden, gibt sich dann wieder als kämpferische Frauenrechtlerin, glaubt wiederum an zarte Gefühle, ist traumatisiert durch die Vergewaltigung und unbefriedigende Beziehungen zu Männern und Frauen. Unplausibel bleibt, wieso eine derart von Männern enttäuschte Feministin schon nach kurzer Bekanntschaft mit Hopkins soviel Zuneigung zu ihm fasst, dass sie ihn zu einer Feier bei seinem Kollegen begleitet, ihre intimsten Geheimnisse ausplaudert und sich dadurch verletzlich macht.

Auch das Frauenbild von Hopkins ist erwähnenswert, stellt es doch den Anlass für die Trennung seiner Frau dar. Hopkins möchte seine Tochter zu Stärke und Kraft erziehen, alle träumerischen Flausen soll sie vermeiden, damit sie sich in der Welt, die Hopkins mit seiner polizeilichen und damit kriminellen Erfahrungswelt gleichsetzt, zurechtfindet und nicht zum Opfer wird. Penny soll später fliegen können, wobei Hopkins dies bei sich und Dutch gegeben sieht und damit wohl Ungebundenheit und Macht (des Polizisten) meint. Schwäche und Gefühl sind dementsprechend prädestiniert für die Opferrolle, die Frauen in Hopkins Weltbild erleiden. Daher fällt es ihm im Gespräch mit Kathleen in Seq. 9 auch so schwer, ihren Ausführungen zu folgen, zum einen weil er völlig übermüdet ist, zum anderen weil er diese Form der Sentimentalität ablehnt. Eine weitere Facette in diesem Frauenbild ist ihre Verfügbarkeit zur sexuellen Befriedigung. In diesem Sinne gebraucht Hopkins sowohl eine Zeugin in Seq. 3 als auch Joanie in Seq. 6.

Dutch als väterlicher Freund und sein Vorgesetzter Gaffney missbilligen Hopkins Lebenswandel und damit auch seinen Umgang mit Frauen. Dies geschieht aber nicht unbedingt aus einem grundsätzlich anderen Frauenbild, sondern aus Fragen der Opportunität, dieses Verhalten ist für sie gesellschaftlich und (karriere-) politisch nicht tragbar.

Eine Gemeinsamkeit von Männern und Frauen gibt es in DER COP nicht. Frauen werden benutzt (oder lassen sich benutzen), Partnerschaft kommt nicht vor, und auch das bürgerliche Ambiente, in dem Dutch lebt und seine Beförderung feiert, zeigt nur Männer als Akteure, Frauen haben auch hier scheinbar keinen Einfluss.

5.4.6. Filmische Präsentation des Serienmördermotivs

Drehbuch und Regie konzentrieren den gesamten Filmaufbau auf den Protagonisten Hopkins. Nichts in DER COP ist ohne ihn von Belang, es ein klassischer Cop-Film. Recht gradlinig endet dessen Entwicklung in einem Fiasko, wobei parallel dazu der Kriminalfall aufgedeckt und geahndet wird.

Nebenhandlungen wie die nächtliche Verhaftung und Erschießung eines Verdächtigen mit dem Kollegen Dutch (Seq. 3) scheinen nur zu dessen Einführung und wesentlicher noch zur Charakterisierung der Hauptfigur Hopkins zu dienen.

Die ersten vier Sequenzen dienen der Exposition, Sequenz 5 und 6 bilden einen ersten Höhepunkt (Trennung der Frau, Klarheit über Serienmörderfall). Seq. 7-10 entwickeln die Handlung weiter bis zu einem zweiten Höhepunkt, wenn Hopkins die tote Joanie findet und aus einem Kriminalfall endgültig sein Fall wird. Nach der retardierenden Sequenz 12 wird alles im anschließenden Finale zugespitzt, wobei allerdings keine Problemlösung geliefert wird, sondern nur ein Krimineller exekutiert wird. Als Kriminalfilm ist DER COP auf Spannung angelegt. Diese ergibt sich hier aus der Begleitung eines gebrochenen Charakters, der als Protagonist eine eher positive Erwartungshaltung (alles wird gut) hervorruft. Dieses antizipierte positive Ende ist aber schon nach kurzer Zeit unwahrscheinlich und daraus resultiert eine über den Kriminalfall (wer ist der große Unbekannte, warum tut er das, ...) hinausgehende Einbindung in Form von Erwartungs- und Anspannung. Ausgesprochene Erwartungsspannung wird z.B. in Seq.1 (Tatort Julias Wohnung) aufgebaut, wenn Hopkins die Räumlichkeiten erkundet und mit allem (Täter, Opfer) rechnen muss. Dabei werden Kameraperspektiven und Musik funktional eingesetzt.

Überraschungen als Spannungsmomente werden selten verwendet. In Seq. 10 überrascht der heimkehrende Sheriff Haines den wartenden Hopkins und es kommt zum Kampf. In Seq. 11 werden Hopkins und die Zuschauer mit einer pervers arrangierten toten Joanie konfrontiert.

Action als klassisches Element von Kriminalfilmen wird spärlich verwendet. In Seq. 3 wird bei einer nächtlichen Verhaftung der Verdächtige erschossen, in Seq. 10 gibt es den Kampf Haines gegen Hopkins und ein brutales Verhör, das für Haines tödlich endet. Als Höhepunkt wird die Seq. 13 aufgebaut, in der sich Ermittler und Täter in klassischer Mann-gegen-Mann-Konstellation eine Schießerei liefern, die dann von Hopkins als selbsternanntem Rächer beendet wird, wie schon im Fall Haines in Seq. 10.

DER COP weist viele Merkmale des Polizeifilms der siebziger und achtziger Jahre auf. Lösung gibt es nur durch den starken, oft einsamen Mann, der auf seinem Weg fast zwangsläufig die Legalität verlassen muss. „Wie die letzten Samurai, überlebens-

groß, rüde angeekelt von ihrer Arbeit als moralische Müllabfuhr und doch pathologisch fixiert auf Laster und Verbrechen, unterbezahlt und überlastet, unverstanden von Frau, Freundin, Familie und Vorgesetzten, kämpfen die Cops als lakonische Kreuzritter unter der Flagge *law and order* gegen eine dekadente Welt, eine verrottete Gesellschaft, ein kaputtes Amerika.“ (Donner 1993, 78).

Harris inszenierte DER COP sehr unspektakulär. Der Zuschauer verfolgt die linear angeordnete Geschichte konsequent an der Seite des Protagonisten Hopkins (vgl. Tab. 23), wobei nur ganz selten dessen Blick übernommen wird. Neue Handlungsorte werden fast grundsätzlich durch Schwenks und Kamerafahrten erschlossen, schnelle Schnittfolgen oder hektische Kameraführung werden bis auf die Schlussequenz mit dem finalen Duell vermieden. Die Kamera, die Inszenierung und damit die Zuschauer bleiben konsequent bei Hopkins als der zentralen Figur. Alles dreht sich um ihn, seine Sichtweisen, seine Beziehungen, seine Aktionen. Dabei braucht nicht einmal die subjektive Kamera als Identifikationshilfe gewählt zu werden, denn die permanente Präsenz und Begleitung lässt keine Wahl. Der Zuschauer wird an die Seite von Hopkins gestellt, wodurch sich, je nach Disposition der Rezipienten, auch Identifikation ergeben könnte.

Zur Betonung der schauspielerisch oder erzählerisch vorgetragenen Geschichte wird Musik verwendet, wobei sie sehr spartanisch eingesetzt wird. Meistens unterstreicht sie einen wichtigen Moment, so z. B. die Fahrt und Annäherung an den Tatort in Seq. 1, wobei hier Stille als Kontrast zur Musik bewusst gesetzt wird. Bei Hopkins' Erkundung des Tatortes werden kurze Klangfolgen zur Spannungserzeugung verwendet, dabei wird Thrill in Form von konkreter Erwartungsspannung (Gefahr, Überraschung, Schreckliches) aufgebaut.

Auch in Seq. 4, 5, 8, 11 und 13 soll die Musik Spannung erzeugen bzw. betonen. Neben der Spannung ist musikalische Untermalung als Hinweis auf bedeutende Momente gedacht, so wird sie immer dann unterlegt, wenn Hopkins wichtige Erkenntnisse hat, z.B. als er in Haines Wohnung (Seq. 8) das Abhörmikrophon findet oder als er im Highschooljahrbuch von Kathleen auf Haines und Henderson stößt.

Die rein funktionale Verwendung der Musik, die dementsprechend auch immer nur kurze Zeit zu hören ist, korrespondiert mit der distanzierten Inszenierung der Geschichte. Zwar ist der Zuschauer permanent an der Seite von Hopkins, aber diese Nähe wird nicht distanzlos gestaltet. Er ist nicht der strahlende Held, dem man sich für die Filmrezeption genussvoll überantwortet, zu offensichtlich sind seine Probleme spürbar.

Die Taten des Serienmörders kommen nur spärlich vor, in Sequenz 1, 10 und 11 als arrangierte Leichen, im abschließenden Duell (Seq. 13) tritt der Täter erstmals identifizierbar auf. Daher sind auch die filmischen Möglichkeiten der Inszenierung von Täter und Taten nachrangig. Dies zeigt sich an der Schnittfrequenz:

je 10 Minuten Laufzeit	10.	20.	30.	40.	50.	60.	70.	80.	90.	100.	105.
Einstellungen pro min	4,6	3,4	5,4	6,4	4,8	6,3	4,9	5,4	6,2	6,6	15,8

Tabelle 24: Zahl der Einstellungen in DER COP pro Minute

Die abschließende Schießerei zwischen Hopkins und Franco hat etwa 18 Schnitte pro Minute, ansonsten sind es durchschnittlich 6 pro Minute. Die Schnitthäufungen in den früheren Sequenzen sind z.B. in Gesprächen oder bei der Indiziensuche zu verzeichnen. DER COP ist dementsprechend auch kein visuell oder akustisch aufregendes Werk, wie es auch in einer Kritik der Stuttgarter Zeitung (1988) zum Ausdruck kommt: „... James B. Harris erzählt diese Mörder-und-Gendarm-Dutzendgeschichte ausgesprochen schnittfaul und in flachen, leeren Bildern.“

Wie schon in BIZARRE MORDE ist die Form der Gewaltdarstellung wichtiger als Thrill oder Schocks bei den Zuschauern hervorzurufen. Die Distanz, die noch in BIZARRE MORDE durch Ironie und komödienhafte Elemente die breite Gewaltdarstellung relativiert, fehlt allerdings in DER COP. Die Taten des Serienmörders werden nicht gezeigt, sie werden nur durch die Präsentation der meist am Tatort arrangierten Opfer nachvollziehbar. Hopkins findet jedes Mal ein Blutbad vor, was auf den Tathergang als Gemetzel schließen lässt. Während der Serienmörder also durch Blut gekennzeichnet ist, ist Hopkins Tötungsweise sauber: Er erschießt seine Gegner gezielt, wobei er grundsätzlich mehrmals kurz hintereinander schießt. So schaltet er einen Verdächtigen in Seq. 3 (vgl. Tab. 25) aus, so tötet er Haines und so exekutiert er schließlich Franco. Hopkins Vorgehen wird dabei immer skrupelloser. Handelt es sich im ersten Fall um eine reale Notwehrsituation, so ist die Erschießung von Haines, den Hopkins zuvor in einer Form von russischem Roulette zur Aussage nötigt, eine arrangierte Notwehr, in der Hopkins aber zumindest noch bedroht wird. Im Showdown erschießt Hopkins Franco, nachdem er ihn entwaffnet hat. Damit hat Hopkins endgültig die Seite gewechselt, er ist kein Gesetzeshüter mehr, sondern ein Vollstrecker geworden.

Sequenz	Gewaltakt	Phase der Gewaltdarstellung	Dauer
Seq. 1	Frauenleiche, blutiger Tatort	totes Opfer	290 sek.
Seq. 3	Hopkins erschießt Verdächtigen; Hopkins nötigt Prostituierte	Tatausführung, Amtshandlung	48 sek.
		Tatausführung	52 sek.
Seq. 8	illegale Wohnungsdurchsuchung	Tatausführung	248 sek.
Seq. 10	blutiger Tatort; Hopkins überfällt Haines, Kampf, Nötigung, inszenierte Notwehr	Totes Opfer,	62 sek.
		Tatausführung,	620 sek.
		Tatausführung,	66 sek.
Seq. 11	blutiger Tatort, inszenierte Leiche von Joanie	totes Opfer	68 sek.
Seq. 13	Duell Hopkins - Franco, Schießerei, Selbstjustiz = Filmende	Tatausführung	480 sek.
		Tatausführung = Filmende	44 sek.
		Summe	1978 sek.

Tabelle 25: Gewaltakte in DER COP

Die Präsentation der Gewalt für den Zuschauer verläuft in DER COP anfangs parallel zu Hopkins Wahrnehmung. Die erste Leiche (Julia) schockiert den Protagonisten wie

den Betrachter. Die offensichtliche Grausamkeit des Täters lässt die Reaktionen und Aktivitäten von Hopkins durchaus plausibel erscheinen. Auch die Gewaltanwendung gegen den korrupten und verbrecherischen Sheriff Haines wird noch breite Akzeptanz finden. Die finale Erschießung des Täters zeigt dann allerdings die häßliche Seite des Cops ungeschminkt. In der Tat verzerrt Hopkins sein Gesicht zur Fratze (vgl. Abb. 22), die dann als Schlussstandbild stehen bleibt. Gewaltanwendung wird in DER COP immer funktional eingebettet, auch wenn sich dadurch ein Weltbild manifestiert, dass für Problemlösungen keine andere Aktionsform als kompromisslosen Schusswaffengebrauch vorsieht. Gewalt wird

vorgeführt als legitimer Selbstschutz (Seq. 3), als Druckmittel, um einen gefährlichen Serienmörder zu stellen (Seq.10) oder als Mittel der Selbstjustiz (Seq.10 und 13). Folgen von Gewaltausübung werden gezeigt, wenn es um die Taten des Serienmörders geht. Anders als bei der Gewaltausübung des Protagonisten Hopkins zeigt sich hier die Kehrseite der Gewalt, die Leichen werden als abschreckende Beispiele negativer Gewaltaus-



Abbildung 23: Die ermordete Zeugin Joanie am arrangierten Tatort (Seq. 11).

übung gezeigt. Hopkins Opfer bleiben unsichtbar (Seq. 3 und 13) oder sind als Verbrecher eigentlich selbst schuld (Seq. 10). Insofern steht das Töten durch Hopkins bei aller Problematik der Selbstjustiz für die positive Seite der Gewalt im Sinne von Ordnungskraft und Schutz des Allgemeinwohls, während die Taten Francos als Form privater Besessenheit oder Selbstverwirklichung keinerlei Akzeptanz finden können. Seine Form der Gewalttätigkeit ist schließlich auch die verfolgte, wohingegen Hopkins Gewaltanwendungen ohne moralische Kommentierung des Filmpersonals bleiben, sie sind scheinbar gerechtfertigt, bis auf die abschließende Tötung Francos, die polarisiert in Gegner oder Befürworter von drakonischen Strafen für Schwerstverbrecher.

Sexualität und Gewalt sind von Anfang an verschränkt, bilden eine Einheit und spiegeln in eindeutiger Weise die Position von Männern als Tätern und Frauen als Opfern. Auch wenn es im Verlauf der Handlung einige männliche Tote gibt, bleibt die Grundtendenz von mordenden Männern und ausgelieferten Frauen bestehen.

Knapp 33 Minuten von DER COP handeln von Gewalt, wobei die konkreten Gewaltakte (Tatausführung) etwa 10 Minuten ausmachen. Dabei hat das finale Duell mit 8 Minuten den größten Anteil. Die Zuschauer erleben direkte körperliche Gewaltausübung vom Ermittler ausgehend, nicht vom Serienmörder, denn die Schießerei am Ende ist kein Element der eigentlichen Serienmorde mehr. Somit wird Gewaltaction

im Sinne von Aktivität dem Cop zugeschrieben, er agiert gewalttätig, ohne dass dies in Frage gestellt würde. Nicht Gewaltausübung ist die Ursache seiner dienstlichen Probleme, sondern sein sonstiges Verhalten. Gewalt wird letztlich nicht diskreditiert.

Harris mischt Sexualitäts- und Gewaltdarstellungen, und auch die Filmgeschichte wurzelt letztlich in dieser Verbindung, in der Vergewaltigung Kathleens auf der Highschool. Dass dies kein Einzelfall ist, zeigt sich in der Person der Prostituierten Joanie, die sich Hopkins als personifizierter männlicher und staatlicher Gewalt hingibt und in eben genau dieser Hingabe auch ermordet wird. Der Serienmörder arrangiert sie in einer sexuellen Pose und liefert damit ein Schlüsselbild für die männliche (Verfügungs-) Gewalt gegenüber Frauen.

Die Vertreter einer harten law-and-order-Haltung werden in Hopkins den Einzelgänger sehen, der allen Wirrnissen und Widerständen zum Trotz den Täter stellt und diesen lieber selbst ausschaltet, als ihn einem löchrigen und eventuell versagenden Justizsystem zu überantworten. In diesem Sinne steht DER COP in einer Reihe mit anderen Selbstjustizfilmen, die namentlich durch EIN MANN SIEHT ROT seit der Mitte

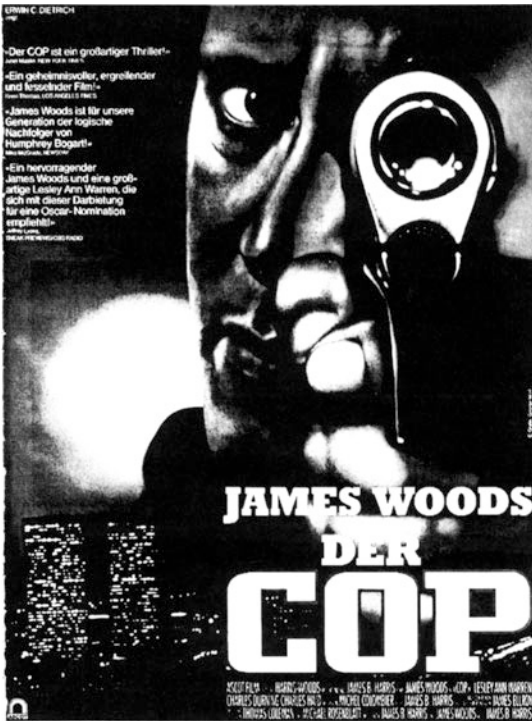


Abbildung 24: Filmplakat zu DER COP

der 70er Jahren in den USA sehr populär geworden waren. Auch bei Serienmörderfilmen wurde dieses Prinzip mehrfach angewendet, z.B. 1978 in DAS RECHT BIN ICH (ONE MAN JURY, USA, Charles Martin) oder 1982 in EIN MANN WIE DYNAMIT (TEN TO MIDNIGHT, USA, J. Lee Thompson). DER COP greift damit ein geläufiges Motiv der Serienmörderthematik und des Kriminalfilms auf, das seinen Ursprung in der Unzufriedenheit bzw. dem Unverständnis hat, das dem an persönlichen Rechten orientierten Justizsystem der amerikanischen Gesellschaft entgegengebracht wird, vor allem wenn Straftäter durch Unzurechnungsfähigkeit um die ihnen gewünschte Gefängnis- bzw. Todesstrafe herumkommen¹⁰⁶.

¹⁰⁶ Was allerdings in den USA eher selten vorkommt, da es dort einen anderen Unzurechnungsfähigkeitsbegriff als etwa in Deutschland gibt.

Der Vergeltungswunsch der Zuschauer wird stellvertretend durch die jeweiligen Protagonisten befriedigt. Die Anzeige für den deutschen Filmmarkt präsentiert Woods mit einer auf den Zuschauer zielenden Pistole, sodass die Lauföffnung zu seinem linken Auge wird. Dies vor der Silhouette einer nächtlichen Großstadt soll für die möglichen Rezipienten den Film skizzieren: böse Welt, ein einzelner Cop, dem Schießen zur Persönlichkeit geworden ist, die Waffe als Extension seines Körpers. Actionfilmfans, die in Woods einen gnadenlosen Einzelkämpfer sehen wollten, werden hingegen nicht auf ihre Kosten gekommen sein. Zu unspektakulär und an der Polizeiroutine orientiert wird DER COP präsentiert. In einer Rezension (Eberts 1988) anlässlich der amerikanischen Erstaufführung wurde allerdings ein spezifischer Bezug zum Actiongenre gezogen: „He makes Dirty Harry look cool and reflective.“ Ebenso wurde die Videoversion in Deutschland ganz unter dem Motto Einzelkämpfer beworben. „Ihm ist jedes Mittel recht - denn sein Gegner ist ein Killer!“ zierte das Cover der Videokassette eben eine Großaufnahme von James Woods als Cop mit dem Gewehr in den Händen. Vier kleinere Photos illustrieren die Rückseite und zeigen Woods mit dem Gewehr im Anschlag auf den Betrachter (vgl. Abb. 22), die Erschießung des Verdächtigen aus Seq. 3, wiederum Woods, seitlich gesehen, als er mit dem Gewehr schießt und als viertes die brutale Verhörszene zwischen Woods und Haines aus Seq.10. Eindeutig verweisen die vier Standbilder auf einen brutalen und schießfreudigen Film, was sich dann sicherlich nicht bestätigt findet. Deutlich wird anhand der Bildauswahl allerdings, dass Woods die Hauptperson ist, dass er Handlung und Action in DER COP bestimmt. Seq. 13 erst wird actionreich präsentiert, die mehrminütige Schießerei wird allerdings kaum das Fehlen anderer Actionelemente wie Verfolgungsjagen oder aufwendige Stunts ausgleichen können. Zuschauer, die an spannender Unterhaltung im Genre Polizeifilm interessiert sind, werden vor allem durch die Fernsehankündigung motiviert. In den Programmzeitzungen wurde die Zusammenarbeit des Produktionsteams mit der Polizei von Los Angeles betont, desgleichen verfuhr die Ansagerin bei der Ausstrahlung über Pro 7. Im Film selbst wird ein starker personalisierter Zugang zur Polizeibehörde geboten, wobei die Spannungselemente sicherlich vielseitig und überraschend eingebaut wurden.

„Polizeifilme sind Männerfilme, deshalb ist „Der Cop“ einzig und allein auf James Woods zugeschnitten, der als kantiger, mürrischer Gangsterjäger eine durchweg überzeugende Figur macht“ schrieb „Cinema“ (1988, 58). Das Frauenbild ist extrem diskriminierend und die Hauptfigur Hopkins letztlich durch ihr Verhalten derart unattraktiv, dass für Frauen kaum positive Anbindung vorstellbar ist. Anders als bei anderen, ebenfalls eigensinnigen, kompromisslosen und chauvinistischen Action- oder Krimihelden fehlt hier ein positives Korrektiv (z.B. Humor, eine Frau an seiner Seite, Retterhabitus, ...). Hopkins besteht nur aus seiner Arbeit, er ist eine tragische Figur, was vielleicht seine sympathischste Seite ist.

Auch auf ein jüngeres Publikum ist DER COP nicht gezielt abgestimmt, jugendliche Figuren kommen nicht vor und James Woods ist kein Teeniestar.

Spannung in Form der Teilhabe an der Suche nach dem Mörder und seinem System ist das Angebot an die Zuschauer, wesentlich bestimmt durch die Begleitung des

Titelhelden. Der Grund der Anbindung an die Handlung und Filmstimmung wird dabei durch den Grad der Akzeptanz determiniert, die dem Cop entgegengebracht werden kann.

5.4.7. Zur Funktion des Serienmördermotivs in DER COP

DER COP ist vollständig an der Figur des Ermittlers Hopkins orientiert. Der Serienmörderfall zieht sich zwar parallel von Anfang an durch die Filmhandlung, könnte aber ohne weiteres durch einen anderen komplizierten Kriminalfall (Drogengeschäft, Korruption) ausgetauscht werden.

Der Film weist folgende Motive auf:

1. Arrangierte Tatorte (mit weiblichen Leichen)
2. Ein Mordfall entpuppt sich durch die genaue Recherche eines Polizisten als Serienmörderfall.
3. Photoserien der Opfer im Polizeibüro
4. Das Büro der Ermittler
5. Älterer Kollege protegiert Polizisten.
6. Verhaftung mit Schießerei
7. Ermittler mit vielen privaten Problemen
8. Täter fixiert sich auf den Ermittler.
9. Individueller Ermittler agiert skrupellos.
10. Polizist hat Probleme mit seinem Vorgesetzten.
11. Duell Ermittler - Täter.
12. Der Serienmörder agiert kaum sichtbar im Hintergrund (= Großer Unbekannter).
13. Manisch getriebener Täter, auf eine Idee fixiert
14. Die Vergewaltigung einer Frau (Zeugin) in ihrer Schulzeit wird zum Anlaß einer Jahre dauernden Mordserie, rituelle Verarbeitung beim Täter (= Ein Verbrechen löst Serienmorde aus).
15. Sexualität als zu strafendes Verhalten (bei Joanie).
16. Wettlauf gegen die Zeit.
17. Selbstjustiz

Wie in BIZZARE MORDE beziehen sich alle in DER COP vorkommenden Motive direkt auf das Serienmördermotiv, allerdings bleibt dieses im Hintergrund, der Täter selbst spielt überhaupt keine Rolle, wird erst in der letzten Sequenz erkennbar, um sogleich von Hopkins erschossen zu werden.

Die Funktion des Serienmördermotivs ist dementsprechend schwächer, da es nur als Handlungsmotor eingesetzt wird, nicht aber selbst zum Thema wird (fehlende Tätercharakteristik, keine Hinweise auf seine Beweggründe und Vorgehensweise). Zentral stehen in DER COP Entwicklung und Bewährung eines Einzelnen nach dem Modell „Ein Mann geht seinen Weg“. Die strukturellen Parallelen zum Täter sind

damit auf der Ebene der Rücksichtslosigkeit, auch gegen sich selbst, offenkundig. Täter und Ermittler sind einsam und benutzen Gewalt als Ausdrucksform.

5.4.8. Resümee

DER COP verweigert nicht nur ein klassisches Happy-End, sondern es bleiben nur gescheiterte oder frustrierte Personen zurück. Hopkins hat den letzten Halt verloren, Kathleen ist - mal wieder - enttäuscht und desillusioniert worden, Dutch muss das Scheitern seines Kollegen erleben, der Serienkiller wird erschossen, tragfähige soziale Beziehungen sind nicht erkennbar, selbst eine Basis für einen Neuanfang jenseits des Filmendes ist nicht greifbar.

Serienmörder sind meist Einzelgänger, lehrt uns die Film- und Kriminalgeschichte, die wenigsten leben in geordneten und kommunikativen Verhältnissen. So sind auch hier beide Kontrahenten letztlich einsame Wölfe, die ihre Jagdinstinkte auf verschiedenen Territorien ausleben, bis sie sich treffen und ausschalten. Dass es dabei keinen Sieger gibt, und dass beide Männer nur scheinbar verschieden sind, da ihre strukturelle Ähnlichkeit so frappierend ist, ist eine der untergründigen Argumentationen des Films, sei sie intendiert oder nicht.

Die männlichen Attribute (Hartnäckigkeit, rationales Vorgehen ohne Rücksicht auf Verluste, kämpferische Konfliktlösungen, nur der eigenen Aktion vertrauend, Frauen instrumentalisieren, soziale Bindungen als Begrenzung empfinden) werden, ursprünglich als antagonistische Widersacher angelegt, bei Gut und Böse vorgeführt, und sie verlieren dabei ihre moralische Unterscheidbarkeit.

Positive Werte, die in BIZARRE MORDE noch in der Beziehung Blümel-Palmer angeboten wurden und auch 1985 in der Mehrzahl der Kriminalfilme nachweisbar sind, fehlen in DER COP. „Ich jage Mörder, also bin ich“, lässt sich das Credo von Hopkins zusammenfassen. Gewalt ist dabei eine nie hinterfragt oder skeptisch betrachtete Erscheinung oder Verhaltensweise, wie selbstverständlich sterben verschiedene Menschen, ohne dass dies Trauer oder Erschütterung in einem sozialen Umfeld auslösen würde. Auch hierin mag ein Grund für den bescheidenen Erfolg von DER COP liegen. Die Normierung der Unterhaltungsfilm fördert nicht die Bereitschaft für gescheiterte Helden, diese müssen vielmehr bei allen Schwierigkeiten als Sieger erscheinen. Hopkins entspricht dieser Erwartung nicht unbedingt.

Viele Kriminalfilme haben die Gradwanderung von Polizisten geschildert, die durch ihre Arbeit den Kontakt zum 'normalen' Leben verlieren oder die im Verbrecher ihr alter ego bekämpfen. Auch zu diesen Filmen steht DER COP in Beziehung. Ein Beispiel im Serienmörderfilmbereich ist DER WOLF HETZT DIE MEUTE mit Clint Eastwood als Polizisten, der große Ähnlichkeit zu einem gesuchten Serienmörder aufweist. Aber ihm wird ein privates Happy End eingeräumt.

Die besondere Akzentuierung des aus allen sozialen Bindungen gleitenden Polizisten fällt auch im Vergleich zur literarischen Vorlage auf. Denn dort wird, anders als im Film, das Selbstjustizmotiv nicht verwendet. Haines tötet sich im Kriminalroman

selbst, nachdem ihm Hopkins seine kriminellen Machenschaften bewiesen hat, und Hopkins wird vom Täter im finalen Duell schwer verletzt und der Serienmörder erst durch Dutch ausgeschaltet. In beiden Bearbeitungen wird Hopkins als Einzelgänger gezeichnet, dem im Roman allerdings zumindest die Rückkehr in die Polizeinormalität gelingen wird, was am Ende der Filmfassung von DER COP völlig unklar bleibt.

5.5. SIEBEN

SIEBEN (USA 1995) ist die zweite Spielfilmregie von David Fincher nach ALIEN 3 (USA 1991). Zuvor hatte er Musikvideos realisiert, darunter für Madonna „Vogue“ und „Express Yourself“. In Bezug auf die visuelle Gestaltung assistierte maßgeblich Kameramann Darius Khondji (DELICATESSEN, F 1990, Jean-Pierre Jeunet, Marc Caro; DIE STADT DER VERLORENEN KINDER /LA CITÉ DES ENFANTS PERDUS, F, SPA, D 1994, Jean-Pierre Jeunet, Marc Caro).

Die zwei männlichen Hauptdarsteller sind Brad Pitt und Morgan Freeman. Vor SIEBEN hatte Pitt in verschiedenen Rollen gewirkt (sein dreizehnter Film seit 1989), ob als Serienkiller in KALIFORNIA (1993), als Vampyr in INTERVIEW MIT EINEM VAMPIR (INTERVIEW WITH A VAMPIR, USA 1994, Anne Rice) oder als Junge vom Land in AUS DER MITTE ENTSpringt EIN FLUSS (A RIVER RUNS THROUGH IT, USA 1992, Robert Redford). Mit seiner Verpflichtung sollte gezielt ein junges Kinopublikum angesprochen werden. Freeman wurde erst durch MISS DAISY UND IHR CHAUFFEUR (DRIVING MISS DAISY, USA 1989, Bruce Beresford) in Hollywood zum Begriff, obwohl er seit 1966 ein erfolgreicher Theaterschauspieler ist und seit 1971 vor der Kamera steht.

Gedreht wurde im Winter 1994/95 in Los Angeles unter Vermeidung direkter lokaler Bezüge, damit die Großstadt an sich zum Handlungsort werden konnte. Howard Shore wurde für die Musik verpflichtet, da er über längere Erfahrungen vor allem im Horrorfilm verfügt. Zudem erarbeitete er den Sound von DAS SCHWEIGEN DER LÄMMER, dem Serienkillerfilm der letzten Jahre, der eine breite Aufmerksamkeit auf das Motiv Serienmörder lenkte.

Grundlage für SIEBEN war kein Kriminalroman, sondern ein Drehbuch, das erst später im Zuge von Novelization („Das Buch zum Film“) als Buch erschien (Bruno 1995).

SIEBEN war von den drei in dieser Arbeit analysierten Filmen der weitaus erfolgreichste. In den USA spielte er im Kino über 100 Millionen Dollar ein, in Deutschland gehörte er 1995/96 zu den Top-Ten Kinofilmen (weit über 1 Millionen Zuschauer), bei der Videovermarktung war er im Sommer 1996 Spitzenreiter und auch die Fernsehsender rechnen mit hohen Einschaltquoten, der Pay-TV-Sender premiere warb auf dem Titelbild seiner Programmzeitschrift im Juni 1997 mit diesem Film für sich und sein *exzellentes* Programmangebot. Bei seiner Erstaussstrahlung im Free-TV

erreichte SIEBEN auf Pro7 3,5 Millionen Zuschauer, das entsprach einer 19,5 prozentigen Einschaltquote.

5.5.1. Sequenzprotokoll

Seq.	Zeit	Handlung	Dauer
1	5'38''	Somerset steht morgens auf, trifft Mills am Tatort eines Familiendramas, geht abends schlafen. Vorspann	5'38''
2	16'9'	Mills steht morgens auf, trifft Somerset am Fundort einer gemästeten Männerleiche Mills versucht sich vor Somerset zu profilieren, der lässt ihn abblitzen. Untersuchung des Toten in der Leichenhalle. Mills und Somerset bei ihrem Captain: Somerset will den Fall abgeben, da er eine Mordserie ahnt. Mills brennt auf diesen Fall, aber sein neuer Chef vertraut auf Somerset.	9'31''
3	27'59''	Neuerlicher Mordfall, Mills inspiziert den Tatort seines ersten eigenen Falls, Täter hinterließ „Greed“ (= Gier) in Blut geschrieben. Somerset arbeitet im Büro, untersucht dann nochmals den Tatort seines Mordfalls und findet den Schriftzug „Gluttony“ (= Maßlosigkeit). Damit gehören beide Fälle zusammen. Der Fall beschäftigt Somerset auch noch abends, er fährt zur Bibliothek, recherchiert über die 7 Todsünden.	11'50''
4	45'30''	Mills bekommt Somersets ehemaliges Büro zugewiesen, in dem dieser nun nur noch geduldeter Gast ist. Tracy, die Frau von Mills, lädt Somerset abends zum gemeinsamen Essen ein, um die beiden anzunähern. Tracys Unwohlsein in der neuen Stadt wird offensichtlich, während Mills ihre Probleme bagatellisiert. Mills und Somerset arbeiten nach dem Essen an ihren Fällen, fahren zur Witwe des ermordeten Anwalts, finden daraufhin neuerlichen Hinweis des Täters mit Fingerabdrücken auf die Wand geschrieben. Nachts sucht ein Computer die Person zu den Fingerabdrücken.	17'31''
5	54'51''	Großeinsatz der Polizei bei der gesuchten Person, sie finden einen lebenden Toten, der vom Täter seit einem Jahr <i>bearbeitet</i> wird. Ein Journalist bringt Mills aus der Fassung. Tracy bittet Somerset telefonisch um ein Gespräch am nächsten Tag.	9'21''

Seq.	Zeit	Handlung	Dauer
6	80'23''	Somerset und Tracy in einem Cafe, sie beschreibt ihre Probleme und erzählt von ihrer - Mills unbekannten - Schwangerschaft. Somerset kann nur wenig Beistand geben. Durch eine illegale FBI-Liste, die Bibliotheksbenutzer indizierter Bücher aufführt, stoßen Somerset und Mills auf John Doe, der sie vor seiner Wohnungstür sieht, schießt und flieht. Doe kann Mills überwältigen, lässt ihn aber bewusst leben und flieht unerkant. In seiner Wohnung finden sich viele Indizien und das Photo eines möglichen nächsten Opfers.	25'32''
7	88'59''	Polizei findet ermordete Prostituierte, die Doe von einem Freier bestialisch ermorden ließ. Somerset sieht sich in seiner pessimistischen Weltsicht bestätigt, Mills glaubt an Fahndungserfolg.	8'36''
8	116'37''	Somerset und Mills bei einem weiteren Mordopfer Does mit dem Prädikat „Pride“ (= Eitelkeit). Somerset will nun bis zur Aufklärung weiterarbeiten, Mills fühlt sich dadurch bevormundet. Bei ihrer Rückkehr im Revier stellt sich völlig überraschend Doe, wobei er sich gezielt an Mills wendet. Verhöre sind wenig ergiebig, durch seinen Anwalt lässt Doe erklären, er würde ein Geständnis ablegen und Mills und Somerset zu zwei weiteren Opfer führen, statt den vom Staatsanwalt befürchteten Antrag auf Unzurechnungsfähigkeit zu stellen, wenn er bei dieser Suche dabei sein könne. Zögerlich lassen sich Mills und vor allem Somerset darauf ein, ahnen sie doch weitere Überraschungen durch Doe. Begleitet von einem Hubschrauberkommando fahren Doe und die beiden Cops in eine Einöde außerhalb der Stadt. Gegen 19 ⁰⁰ Uhr kommt ein Paket durch einen Lieferservice, in dem Somerset Tracys Kopf findet. Obwohl er Mills beruhigen will, gelingt es Doe, Mills soweit zu provozieren, dass er ihn erschießt. Mills wird weggefahren und muss sich vor Gericht verantworten, Somerset aber entscheidet sich zur Fortsetzung des Polizeidienstes.	27'38''

Tabelle 26: Sequenzgraphik zu SIEBEN

5.5.2. Ermittler

Detektiv William Somerset (Freemann) soll auf eigenen Wunsch am Ende der kommenden Woche aus dem Dienst ausscheiden, die Ablösung kommt in Person des jungen David Mills (Pitt), der sich speziell für die Arbeit in dieser namenlosen Großstadt beworben hat. Als Einarbeitungsphase bzw. zur Übergabe der laufenden Fälle sollen beide Polizisten eine Woche lang zusammenarbeiten, was ihnen schwer

fällt, sind sie doch charakterlich und einstellungsmäßig sehr verschieden¹⁰⁷. Ihr erster gemeinsamer Fall führt sie an einem Montag in die Wohnung eines sehr dicken Mannes, der offensichtlich zu Tode gefüttert wurde. Am Tatort kommen sich Mills und Somerset ins Gehege, weil der aus Nervosität und Unsicherheit vorschnelle Mills den bedächtigen Somerset stört. Durch den Gerichtsmediziner erfahren sie schließlich genauere Details der Ermordung durch übermäßige Nahrungsaufnahme, zu der der Tote offensichtlich mit einer Pistole gezwungen wurde. Somerset hat kein gutes Gefühl bei diesem Fall und will ihn daher abgeben. Er vermutet, dass die Aufklärung länger als seine verbleibenden sechs Dienstage dauern könnte. Mills seinerseits würde diesen Fall gerne übernehmen, schon um sich zu bewähren. Doch sowohl Somerset als auch ihr gemeinsamer Captain trauen ihm dies (noch) nicht zu, was Mills frustriert und die Stimmung zwischen ihm und Somerset weiter belastet. Schweren Herzens behält Somerset den Fall. Am nächsten Morgen erscheint Mills bei einem anderen Tatort, der durch die Prominenz des Opfers (ein bekannter Strafverteidiger) Presserummel und den Staatsanwalt herbeigelockt hat. Mills wittert seine Chance auf einen spektakulären Fall und beginnt mit den Ermittlungen. Am Tatort findet sich der Schriftzug „Greed“ (= Gier) mit Blut geschrieben. Unabhängig davon arbeitet Somerset im Büro, hört durch ein Gespräch mit dem Captain von dem neuen Fall, erzählt ihm von seinen Plänen nach der Pensionierung und seinem Unverständnis gegenüber der alltäglichen Gewalt in dieser Stadt (= Welt). Bei der neuerlichen Untersuchung der Wohnung des gemästeten Toten stößt Somerset auf den Schriftzug „Gluttony“ (= Maßlosigkeit) hinter dem Kühlschrank, wohin er nur durch ein Zeichen des Täters im Magen des Opfers geführt wurde, da dieser dem Opfer Plastikpartikel des Küchenfußbodens mitverfüttert hatte, die bei der Autopsie gefunden wurden. Im Büro diskutiert Somerset mit Mills und dem Captain die Fälle, er verweist auf die sieben Todsünden und damit auf noch fünf ausstehende Morde. Er ahnt, dass dieser Fall zur enormen Belastung wird, während Mills voller Tatendrang seine Chance sieht. Abends findet Somerset in seiner Wohnung keine Ruhe, der Fall beschäftigt ihn mehr, als ihm lieb ist, er recherchiert in einer großen Bibliothek über die sieben Todsünden¹⁰⁸ und ihre literarische Tradition. Seine Ergebnisse legt er nachts auf Mills Schreibtisch. Am nächsten Tag besorgt sich Mills diese Bücher und trifft Somerset in dessen altem, nun seinem Büro. Die Ablösung mit den verbundenen Unannehmlichkeiten wird offenkundig. In dieser Situation ruft Tracy, Mills Frau, an und lädt ohne dessen Kenntnis Somerset zum Abendessen ein. Sie will offensichtlich zwischen beiden vermitteln, was ihr auch ein Stück weit gelingt. Nach dem Essen diskutieren die beiden Kriminalbeamten ihre Fälle und fahren noch spät abends zur Witwe des zweiten Opfers, erhalten von ihr einen unscheinbaren Hinweis, der sie zu einem weiteren Zeichen des Täters am zweiten Tatort führt: „Help Me“ war mit Fingerabdrücken an die Wand hinter einem Bild

¹⁰⁷ „Every movie season has its few, each which seem to follow the same generic pattern: cops who are either new or retiring are pitted against a mastermind criminal, who teases and underestimates the intelligence of police.“ (Self 1995, 9)

¹⁰⁸ Ein bei Künstlern und Apokalyptikern beliebtes Thema, vgl. z.B. den Photozyklus „The Seven Deadly Sins“ von Calum Colvin oder den Skulpturenzyklus „Les Faiblesses humaines“ von Eva Appeli.

geschrieben. Die Suche im Polizeicomputer nach dem Besitzer der Fingerabdrücke führen Somerset und Mills am nächsten (Donners-) Tag hinter einer martialischen Einsatztruppe in die Wohnung eines vorbestraften Drogendealers, der vom Täter schon seit Monaten auf diesen Tag präpariert wurde und quasi als lebender Toter gefunden wird. Während dieser Aktion hat Mills Streit mit einem neugierigen Reporter, was wieder seine Unbedachtheit und Impulsivität illustriert. Abends ruft Tracy bei Somerset an und bittet ihn um ein Gespräch, in dem sie ihm am nächsten Morgen ihr Unwohlsein in dieser Stadt und mit der neuen Situation schildert, wobei sie auch ihre, Mills noch unbekannte, Schwangerschaft anspricht. Somerset versucht ihr zu helfen, stößt dabei aber als älterer einsamer Mann an seine Grenzen, da er ihr einen Optimismus, den er nicht mehr hat, schlecht vermitteln kann. Zurück im Revier versucht Somerset dem Täter durch eine illegale FBI-Computerauswertung der Bibliotheksbenutzer indizierter Bücher auf die Spur zu kommen, was tatsächlich gelingt, denn an der Wohnungstür einer der aufgeführten Personen werden sie vom Täter gesehen, der nach einer kurzen Schießerei und einer längeren Verfolgungsjagd Mills überwältigt, ihn sekundenlang mit einer Pistole bedroht, aber nicht erschießt und dann flieht. Mills wird bei dieser Aktion verletzt, ist nun um so mehr am Täter interessiert und startet eine illegale Wohnungsdurchsuchung beim Täter, in der sich Unmengen an Indizien und Beweisen finden, unter anderem auch der Hinweis, dass der Reporter vom Vortag der Täter John Doe¹⁰⁹ war. Während der Durchsuchung meldet sich Doe telefonisch und gratuliert Mills zum Fahndungserfolg, womit der Spielcharakter der Serienmorde offensichtlich wird. Am nächsten Tag (Samstag) wird eine ermordete Prostituierte gefunden, die Doe von einem Freier mit vorgeschналtem Messerpenis töten ließ = „Lust“ (= Wollust). Die Brutalität und eigene Hilflosigkeit erschüttern Somerset und Mills. Dem Titel gemäß muss der siebte Tag nun das Ende bringen. Morgens findet die Polizei nach einem Anruf des Täters die Leiche einer entstellten Frau („Pride“ = Hochmut). Bei ihrer Rückkehr ins Revier stellt sich, für alle unverständlich, John Doe im Eingang des Polizeigebäudes. Nach ergebnislosen Verhören lässt Doe durch seinen Anwalt verlauten, dass er Somerset und Mills zu zwei weiteren Leichen führen würde und dafür ein Geständnis unterschreiben würde. Andernfalls würde er auf Unzurechnungsfähigkeit plädieren. Der Staatsanwalt ist an der Verurteilung Does interessiert, auch Mills befürwortet die Aktion, die dann begleitet von einer Einsatztruppe per Hubschrauber beobachtet wird. Somerset, Mills und Doe fahren im Wagen aus der Stadt in eine Einöde. Während der Fahrt diskutieren Mills und Somerset mit Doe über seine Motive, wobei sich Parallelen zwischen Doe und Mills in der Form ihres Veränderungswillens angesichts einer sündigen oder verbrecherischen Welt zeigen, während Doe mit Somerset die Einsicht in die Trostlosigkeit und Verderbtheit der Welt teilt. Ein schon früher von Doe bestellter Bring-service liefert in die Einöde unter Strommasten ein Paket, in dem Somerset den Kopf von Tracy als sechstem Opfer findet. Doe bekennt Neid als seine Todsünde, er habe Mills um dessen normales Leben mit Frau und Beruf beneidet. Nachdem Mills, durch

¹⁰⁹ Ein Synonym der amerikanischen Polizei für Personen ohne feststellbare Identität.

Doe verbal provoziert, von Somerset vergeblich beruhigt, diese Tat Does mitbekommt, dreht er durch und erschießt Doe, wobei er dessen Plan mit der siebten Todsünde, dem Zorn, zum Abschluss bringt.¹¹⁰ Am Ende wird Mills weggebracht, eine Verurteilung, bei allem Wohlwollen der Behörden, wird unausweichlich sein, sein Leben ist aber ohnehin zerstört. Somerset bleibt nun doch weiter im Polizeidienst aktiv, da man schließlich für diese Welt kämpfen müsse.

SIEBEN präsentiert zwei gleichwertige Protagonisten, ohne in das gängige Buddy-Schema zu verfallen. William Somerset ist seit 34 Jahren bei der Polizei und will seine letzte Dienstwoche ableisten¹¹¹. Er lebt allein und strukturiert sein einsames Leben durch feste Gewohnheiten, Ordnung und geregelte Abläufe. So staffiert er sich in Seq. 1 gründlich mit allen akkurat zurechtgelegten Accessoires eines Polizisten aus¹¹², verschafft sich die innere Ruhe zum Einschlafen mittels Metronom und übt sich im Messerwerfen. Seine Einsamkeit bedauert er gefühlsmäßig, während er sie rational legitimieren kann, da seine privaten Entscheidungen zum jeweiligen Zeitpunkt richtig waren, im Ergebnis nun aber diese Lebensform bedingten. Er wirkt vor allem anfänglich sehr gelassen und ausgeglichen, wobei der Unmut über seine Lebenswelt immer wieder offenkundig wird. Er will diese Stadt und diesen Job verlassen. Trotz aller Angewidertheit über Gewalt und Kriminalität ist er nicht abgestumpft oder brutal geworden. Er fragt weiterhin nach den Opfern, arbeitet konzentriert und versucht durch genaue Beobachtung aller Spuren Hinweise zu erkennen. Waffengebrauch und polizeiliche Großeinsätze, wie sie die Einsatztruppe praktiziert, sind ihm ein Greuel. Auch ist die Verfolgungsjagd in Seq. 6 nicht seine Sache, da er zu langsam geworden ist und wahrscheinlich noch nie ein Action-Held war. Polizeiarbeit ist bei ihm analytische Erkenntnisarbeit. Aus Indizien, Motiven und systematischen Beobachtungen baut er puzzleartig das Bild eines Täters auf, vor dem er sich angesichts dessen Klarheit, Gradlinigkeit und Konsequenz fürchtet. Er ahnt von Beginn an, dass dieser Fall nichts Gutes bringt.

David Mills verkörpert den perfekten Antipoden zu Somerset. Er ist jung, dynamisch, will alles schnell erledigen und wartet auf seinen großen Fall, um Anerkennung zu finden. Er hat sich, ganz zum Unverständnis Somersets, bewusst in diese Großstadt beworben, wo und weil so viel Kriminalität an der Tagesordnung ist. Mills Stärke ist sein Tatendrang, seine Unbekümmertheit und sein Optimismus. Seine anfängliche Unsicherheit dem älteren Kollegen gegenüber kaschiert er unzureichend durch voreilige Schlüsse und überflüssige Bemerkungen. Er agiert mehr, als dass er reflektiert. So tritt er - unrechtmäßig - die Tür zu Does Wohnung ein, schafft damit Tatsachen, die er danach durch eine Trickserie mit einer gekauften Zeugin legitimiert. Dienstwege und juristische Feinheiten sind ihm unangenehm, er will die Probleme regeln und entspricht damit einem gängigen Typus im amerikanischen Polizeifilm. Die Pistole

¹¹⁰ „It's Seven's nastiest stroke of wit that, by the end, what he wants and what the audience wants turn out to be one and the same.“ Gleiberman 1995.

¹¹¹ Das Motiv des kurz vor der Pensionierung stehenden, desillusionierten Polizeibeamten kommt prominent besetzt auch in DIE ERSTE TODSÜNDE (USA 1980) mit Frank Sinatra vor.

¹¹² Ohne dabei den martialischen Charakter des Vorspanns von BLUE STEEL zu kopieren, der mit einer „Aufrüstungsszene“ der Protagonistin beginnt.

erscheint in seinen Händen weniger als Fremdkörper und bei der Verfolgungsjagd kann er seine Qualitäten durchaus einbringen. Gleichwohl ist er durch die vorgefundene Situation in dieser Großstadt und den Serienmörderfall überfordert, was er vor allem durch Nähe bei seiner Frau Tracy auszugleichen sucht. Gerade im Vergleich zu Somerset wirkt Mills wie ein großer Junge, voller Spieltrieb, den er bei seinen „Kindern“, großen Hunden, auslebt und mit einem unbekümmerten Optimismus, der die Probleme in seiner privaten und beruflichen Welt ausblendet. So bemerkt er die große Verunsicherung seiner Frau Tracy angesichts ihres Neuanfangs in der Stadt ebensowenig wie er seine immer stärker werdende Verstrickung in den Plan des Serienmörders Doe mitbekommt, die augenfällig wird in Äußerlichkeiten wie der verletzten Hand, den Kontakten Does zu ihm und in seinem Ehrgeiz, den Täter zu überführen. Dieser Ehrgeiz und seine Impulsivität machen David zum idealen Ziel und Opfer für Doe, sind seine Reaktionen doch klar vorhersehbar.

In der Entwicklung dieser Partnerschaft liegt ein Reiz von SIEBEN, wird hierbei doch auf glaubwürdige Weise die wachsende gegenseitige Akzeptanz und Wertschätzung vorgeführt. Ist dieser Prozess anfänglich und nicht zufällig von Tracy initiiert, so kommen sich beide Polizisten in der frustrierenden Suche nach Doe näher, lernen gegenseitig ihre Vorzüge kennen. Dass aus dieser Partnerschaft schließlich eine Schicksalsgemeinschaft wird, verdanken sie wiederum dem scheinbar alle Fäden ziehenden Doe. Für Mills gibt es allerdings keine Rettung mehr, zu stark wurde er von Doe in seine Pläne einbezogen und zu wenig Besonnenheit ist ihm angesichts der Ermordung Tracys möglich. Somerset verändert sich während dieser sieben Tage derart, dass der den Polizeidienst doch nicht quitiert, sondern den Kampf für eine bessere Welt wieder aufnimmt, eine Haltung, die aus der Konfrontation mit Mills und dessen Tatkraft und Energie erwächst.

5.5.3. Opfer

Ein außergewöhnlich fatter Mann sitzt gefesselt und zu Tode gemästet in seiner verdreckten Wohnung (Maßlosigkeit).

Ein vornehmer Rechtsanwalt liegt tot in seinem blutverschmierten Zimmer, der Täter hat ihm Fleisch weggeschnitten, „Greed“ (= Habsucht) steht mit Blut geschrieben an der Wand.

Ein noch lebendiger, fast mumifizierter Mann wird in

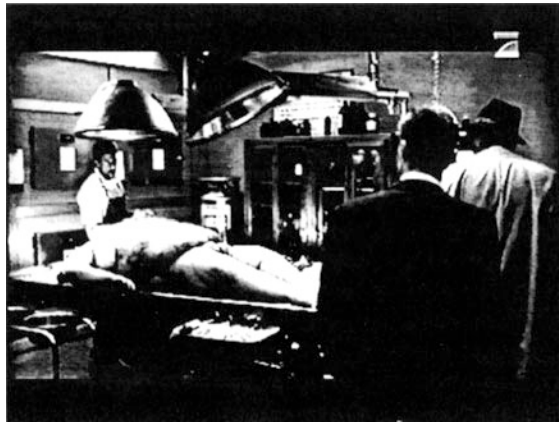


Abbildung 25: Das erste Mordopfer nach der Autopsie

seiner Wohnung gefunden, wo er offensichtlich schon seit Monaten am Leben/Leiden (= Trägheit) erhalten wird. Eine Prostituierte wurde durch einen Freier, der von Doe dazu genötigt wurde, mit einer messerartigen Penisprothese zerfetzt (= Wollust). Eine Frau wurde entstellt und ermordet, um als Sinnbild des Hochmutes zu dienen. Tracy wird getötet, damit Mills Doe (= Neid) erschießt (= Zorn).

Bis auf Tracy und Doe lernt der Zuschauer keines der Opfer lebend kennen. Eine Identifikation mit ihnen ist dementsprechend gering, selbst im Fall Tracys ist der Schock über den per Paketpost zugesandten Kopf und die damit offenkundige Provokation Mills größer als ein Mitgefühl. Der Großteil der Opfer bleibt namenlos, nur die Frau des zweiten Mordopfers Gould wird verzweifelt gezeigt, ansonsten herrscht das gängige Prinzip, dass Opfer nur als Tat- bzw. Schauobjekt Bedeutung bekommen.

Weiterhin distanzierend hinzu kommt, dass Doe bei allen Opfern bis auf Tracy eine persönliche Schuld, die entsprechende Todsünde, vorzuweisen hat. Somit entsteht ein Selbst-Schuld-Nexus, der Betroffenheit verringert und damit die Ästhetik des Opfers bzw. des Tatorts betonen kann. Denn anders als im in Seq. 1 gezeigten „normalen“ Mordopfer hat Doe und durch ihn Fincher detailreich geplante Szenarien arrangiert, die als Spielwiese für Detektive, Semiotiker und Philologen geeignet scheinen. In der „Zeit“ wurden sie als „Stilleben der Tat“ bezeichnet (Kilb 1996, 48), als morbide Augenweiden.

5.5.4. Täter

Als Journalist getarnt sucht Doe Kontakt zu Mills, ohne dass darin ein Hinweis auf ihn als Täter liegen könnte (Seq. 5). Bei der Rückkehr in seine Wohnung findet der Täter die beiden Ermittler vor seiner Tür, er kann fliehen, dabei Mills überwältigen, aber er verschont ihn (Seq. 6). In Seq. 8 schließlich stellt sich der Täter und verwickelt in dem folgenden Verhör die Ermittler in seinen Plan, lockt sie mit dem Hinweis auf weitere Opfer zu einer Fahrt vor die Stadt, wo sein Plan durch die Anlieferung von einem Paket, das Tracys Kopf enthält, zur Vollendung kommt.

John Doe, der geniale und literarisch gebildete Serienmörder, wird in drei Erscheinungsformen vorgestellt. Bis zur fünfundsechzigsten Minute (Seq. 6) ist er in seinen Taten und durch sein Spiel mit Zeichen und Texten präsent. Ohne persönlich aufzutreten, kann er bis hierhin schon als intelligent, konsequent und unerbittlich charakterisiert werden. In Seq. 6 bekommt der Serienmörder einen Namen, aber noch kein Gesicht. Fortan gibt es die Suche nach einem Unbekannten, der durch den Umstand, dass er Mills am Ende der spektakulären Verfolgungsjagd leben lässt, eine weitere Facette dazugewinnt: Doe ist nicht unkontrolliert und agiert nicht willkürlich. Vielmehr ist alles in diesen Serienmorden bis ins kleinste Detail geplant, alle Schritte der Polizei sind von ihm antizipiert oder gelenkt durch gesetzte Zeichen. So unbesiegbare Doe in seinen Taten wirkt, so unverständlich erscheint, dass er sich in Seq. 8 freiwillig stellt. Die verbleibenden 24 Minuten zeigen, wie Doe ohne weiteres eigenes Zutun

seinen Plan vollendet und die Justiz, die Polizei und vor allem Mills zu Erfüllungsgehilfen seines Vorhabens macht. Somit erweist er sich nicht nur als unglaublich guter Organisator, sondern auch als perfekter Psychologe, der mit Menschen und ihren Emotionen scheinbar unbegrenzt spielen kann. Letztlich ist Doe gottgleich in seiner Welt, mit einer Übermächtigkeit, die Somerset früh ahnte und ihr auszuweichen suchte, indem er den Fall abgeben wollte.

Persönlich ist John Doe unauffällig. Er ist kein Monster, kein offensichtlicher Psychopath, vielmehr ein streng logisch vorgehender Strafbengel, der seit Jahren an diesem Plan gearbeitet haben muss und ihn perfekt, trotz des Fahndungserfolges mittels illegaler FBI-Liste, zu Ende bringt. Stärker noch als Franco in DER COP erscheint Doe als übermächtiger Serienmörder, der alles mit kalkuliert hat, dem die Welt nur noch als Spielbrett dient. Anklänge an die Figur Hannibal Lecters aus DAS SCHWEIGEN DER LÄMMER sind offensichtlich. Doe erläutert sein Motiv mit dem Zustand der Welt, der wie in Sodom und Gomorra durch ein großes Strafgericht geändert werden soll. Größenwahn und krankhafte Werteorientierung bilden den Hintergrund, der letztlich aber unwichtig bleibt. Does Serienmorde sind seine Form der Predigt in einer lasterhaften Welt. So verspürt er auch keine Reue, sondern tiefe Genugtuung, als er letztlich zum Opfer von Mills Zorn und damit seiner eigenen Gerichtsbarkeit wird. Auch in der eigenen Bestrafung ist Doe der normalen Welt entrückt. Doe erscheint durchweg als souverän, auch die Versuche Somersets und Mills, ihn auf der Fahrt zum letzten Tatort aus der Reserve zu locken, scheitern.

Biographische Details zu John Doe aus der Zeit vor seiner Serienmörderkarriere bleiben völlig ausgeklammert, er selbst hat sie scheinbar ausgelöscht, so wie seine Fingerabdrücke durch Ablösung der Fingerkuppenhaut, womit er seine wahre Identität verschleierte.

5.5.5. Frauen – Männer

Tracy, die Ehefrau von Mills, ist nicht nur die einzige annähernd konturierte Frauengestalt in SIEBEN, sie ist die einzige Frau mit Handlungsanteil. Gleichwohl ist ihre zeitliche Präsenz sehr begrenzt, meist erscheint sie als Attribut von Mills, als ihn näher bezeichnendes lebensweltliches Detail. Dreimal allerdings bekommt sie weitergehende Bedeutung. In Seq. 4 lädt sie Somerset eigenmächtig und an Mills vorbei zum Abendessen ein, erklärtermaßen, um die beiden konträren Polizisten einander anzunähern. Bei diesem Treffen zeigt sie, dass sie sich nicht wohl fühlt in der neuen Umgebung und der Situation als Hausfrau, da sie ihren Beruf als Lehrerin wegen Mills Versetzung aufgab. Auch bei ihrem zweiten größeren Auftritt ist sie aktiv, da sie Somerset um ein Gespräch bittet und ihm dabei ihr Herz ausschüttet. Durch die grundlegende Umbruchsituation (Umzug, fehlende soziale Einbindung, Arbeitslosigkeit) ist sie aus dem Tritt gekommen. Bei dieser Gelegenheit offenbart Tracy Somerset ihre Schwangerschaft, bevor David davon erfährt. Wichtiger als die Ratschläge Somersets scheint dabei allein die Situation zu sein, sich bei jemandem auszusprechen. Ihr letzter

Auftritt ist tragisch und präsentiert sie als Opfer von John Doe, der sie tötet und ihren Kopf an Mills sendet, damit dieser ihn dann erschießt. Erst bei dieser Gelegenheit erfährt Mills von der Schwangerschaft Tracys, was Doe gezielt einsetzt, um dessen letzte Hemmungen abzubauen.

Tracy ist attraktiv, ihrem Mann David treu ergeben und bemüht, die neue Lebenssituation zu meistern. Damit bleibt sie sehr dem traditionellen Muster der *Frau an seiner Seite* verhaftet. Allerdings gibt es für sie in dieser Männergeschichte auch kaum Entfaltungsspielraum, sie ist eine Nebenfigur, die am Ende katalysatorische Bedeutung bekommt.

Bis auf diese sehr traditionelle Frauenrolle bleibt die Geschlechterfrage unberührt. Die namenlose Prostituierte in Seq. 7 ist ein klassisches Opfer, da Frauen mit lockerem Lebenswandel seit Jack the Ripper bevorzugtes Objekt männlicher Gewalt sind. Auch das fünfte Opfer in Seq. 8 ist eine Frau, die für ihre Eitelkeit büßen muss. Wieder wird hier ein stereotypes Geschlechtsmerkmal vorgeführt, ihr Aussehen ist Frauen wichtiger als ihr Charakter. Aber beide Opfer finden darüber hinaus keine Erwähnung mehr, Frauen sind in SIEBEN kein Thema.

5.5.6. Filmische Präsentation des Serienmördermotivs

SIEBEN ist bis zur Sequenz 6, also ungefähr eine Stunde lang, als Suche nach einem großen Unbekannten dramatisiert, der nur durch seine Taten öffentlich wird und sowohl dem Filmpersonal als auch den Zuschauer verborgen bleibt. Ab Seq. 6 hat der Täter einen Namen, aber ein Gesicht bekommt er erst in Seq. 8, nachdem er sich gestellt hat. Seine wahre bzw. frühere Identität bleibt im Dunkeln.

Spannung bezieht der Film aus verschiedenen Konflikten:

- Mit Mills und Somerset werden zwei konträre Charaktere zusammengeführt, die für eine gewisse Zeit zusammenarbeiten müssen;
- die Suche nach einem brutalen Serienmörder kommt nicht voran, sondern besteht im Warten auf neue Taten bzw. den berühmten Fehler, den jeder begeht;
- die deprimierende Atmosphäre einer dusteren Stadt mit viel Gewaltkriminalität und ohne erkennbare Alternative kontrastiert zur Dynamik des jungen Polizisten Mills,

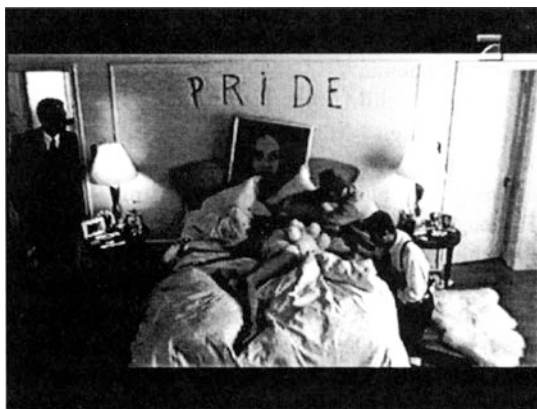


Abbildung 26: Somerset und Mills am Tatort des fünften Opfers (Seq. 8).

seiner Frau und der Erwartung der meisten Zuschauer auf eine positive Lösung der Konflikte;

- nachdem sich Doe gestellt hat, fesselt die Frage, was da nun wohl noch kommen mag, denn bei Doe muss ein weiterer Plan vermutet werden.

Kleinere Spannungsbögen werden z.B. in der Verfolgungsjagd in Seq. 6 aufgebaut oder liegen im Bedürfnis, die oft unklaren und dunklen Räumlichkeiten klar zu sehen, so z.B. in Seq. 2 im Tatort des ersten Serienmörderopfers. Mehrfach haben die Akteure Mills und Somerset einen optischen und damit Wissensvorsprung, da das, was sie gesehen haben, den RezipientInnen versagt wird und erst in anschließenden Gesprächen erhellt wird, so z.B. in Seq. 7, als der Tathergang der ermordeten Prostituierten erst puzzleartig im Verhör des Freiers erschlossen wird. Fincher zeigt mehrfach nicht alles, um die Neugier nicht auf Kosten der Schaulust zu befriedigen, in anderen Teilen wird der Ästhetik des Schreckens geradezu gefrönt, wenn z.B. der Tote in Seq. 2 in verschiedenen Großaufnahmen langsam in seinen monströsen Ausmaßen sichtbar wird.

In SIEBEN wird die Klaviatur des Spannungskinos sehr variabel gespielt, wenngleich die einzelnen Elemente nicht zum Selbstzweck verkommen. Aus Merkmalen des Thrillers, des Action- und Horrorfilms und verschiedener Spannungsformen wird eine stimmige Mischung, die die Zuschauer fesselt und das unvermeidliche schlimme Ende so plausibel werden lässt, dass an Alternativen nicht mehr zu denken ist. Mills Ausrasten ist so verständlich und so folgerichtig von Doe inszeniert, dass man es, auch unter dem Eindruck der gesamten Stimmung des Films, hinnehmen muss, ohne unzufrieden zu sein, was beim Scheitern der Helden in den meisten Filmen unvermeidbar wäre.

Fincher verzichtet nicht auf schockierende Bilder, die ihr erschreckendes Ausmaß teilweise dadurch entfalten, dass auf Klarheit und Übersichtlichkeit verzichtet wird.



Abbildung 27: Die Polizei in der Wohnung des dritten Opfers, auch der Film bietet dabei dunkle, kaum durchschaubare Raumeindrücke (Seq. 5).

Viele vage Details werden gezeigt, das Bild entsteht im Kopf des Betrachters bruchstückhaft und manchmal retrospektiv, wenn weitere Informationen nachgereicht werden. Wenn z.B. die Leiche des ersten Serienmörderopfers (vgl. Abb. 25) in der Pathologie präsentiert wird, ist sie sowohl ekelhaft wie schockierend, Mitleid wird unverzüglich in Abscheu transformiert.

Schockartig, auch für die Zuschauer, verläuft die Un-

tersuchung der vermeintlichen dritten Leiche in ihrer Wohnung, als die mumifizierte Person plötzlich hustet und sowohl die anwesende Polizei als auch die Rezipienten zusammenzucken lässt.

Irritierend und spannend bleibt letztlich, dass Fincher über die gesamte Filmlänge eine dumpfe Ahnung eines drohenden Unheils aufbaut, die, von einzelnen Spannungssequenzen ungeschmälert, bis zum Finale bestehen bleibt, in Seq. 8 sogar noch wächst. Diese Rätselhaftigkeit, ergänzt durch Schocks, Actionelemente, Horrorbilder und Erwartungsspannungen, bildet das packende ästhetische Skelett von SIEBEN.

Klassische Motive des Polizeifilms werden in SIEBEN variiert. Die positiven Akteure sind in einer schwierigen Situation, der eine noch nicht in der Polizei etabliert, der andere schon fast ausgeschieden. Beide Polizisten haben private Probleme, die in ihre Arbeit hineinwirken. Selbstjustiz wird als letzte Möglichkeit ausgeübt, wobei Mills dabei unüblicherweise eher als Opfer wirkt. Auch die pessimistische Perspektive vieler Polizeifilme findet sich wieder, obwohl die atmosphärische Dichte von SIEBEN eine Ausnahme darstellt.

Schon der Vorspann am Ende der ersten Sequenz von SIEBEN verweist auf Ungewöhnliches. In unklaren, zu diesem Zeitpunkt fast gänzlich unverständlichen visuellen Partikeln präsentiert er Momentaufnahmen, die den Täter bei seinen Vorbereitungen zeigen, dazwischen werden Titel in unscharfer/unklarer Weise gezeigt. Der Vorspann erinnert an kreative Versuche einer Filmklasse und weniger an ein Hollywoodprodukt¹¹³. Er erschließt sich semantisch erst retrospektiv, wenn etwa klar wird, dass Doe seine Fingerabdrücke durch Veränderungen an seinen Fingerkuppen ausgelöscht hat, dies aber in sehr kurzen Einstellungen im Vorspann zu sehen bzw. zu ahnen war.

je 10 Minuten Laufzeit	10.	20.	30.	40.	50.	60.	70.	80.	90.	100.	110.	117.
Einstellungen pro min	10,4	14,9	11,7	14,4	12,3	10,7	12,8	13,1	9,9	15	14,6	16,4

Tabelle 27: Zahl der Einstellungen in SIEBEN pro Minute

Das Tempo in SIEBEN ist schneller als in BIZARRE MORDE oder in DER COP. Die Videofassung hat bei 116 Minuten und 37 Sekunden Länge bis zum Abspann 1530 Einstellungen, was eine Schnittfrequenz von 13,1/min ergibt. Höhepunkt dabei bildet mit 35 Einstellungen pro Minute der Vorspann. Die formale Spannung, also die Höhe der Schnittfrequenz, ist in den klassischen Spannungsszenen am höchsten, so bei der Verfolgungsjagd in Seq. 6 (bis zu 25/min), während der Autofahrt aus der Stadt, wenn in einem Gespräch zwischen Somerset, Mills und Doe die Positionen verbal abgesteckt werden (17-19/min) und kurz vor der Erschießung Does (30/min).

Filmästhetisch auffälliger ist die Kamerastrategie in SIEBEN. Detail-, Groß- und Nahaufnahmen dominieren mit über 85%. Häufigste Einstellungsform ist die Großauf-

¹¹³ Diese neuartige Vorspannästhetik fand schnell Nachahmer, wie z.B. in der deutschen (Serienmörder-) Produktion DU STIRBST WIE ICH ES WILL (D 1997, Thomas Jauch) oder in Krimiserien wie PROFILER (USA, 1996-98), NEW YORK UNDERCOVER (USA, 1995) oder IMMER WIEDER FITZ (USA 1997).

nahme mit über 50% Anteil. Erst gegen Filmende steigt die Zahl der Halb- bzw. Totalen. Diese Betonung der visuellen Nähe ist ungewöhnlich. Die Orientierung der Zuschauer an unbekannte Handlungsorte fällt durch fehlende Schwenks oder puzzleartige Raumerschließung besonders schwer. Die Kamera bleibt nah dran, der Überblick fehlt. Die Kamerapositionen werden stark variiert, auch extreme Einstellungen wie Frosch- oder Vogelperspektive kommen vor. Kamerafahrten begleiten die Protagonisten, fast immer wird aber die Szenerie mit den Akteuren gezeigt. Ihr Blick wird nicht zum Blick der ZuschauerInnen gemacht, sondern ihr Umfeld wird dem Zuschauer in der Undurchdringlichkeit des Dickichts Großstadt und Kriminalität visuell vermittelt. Selten, schwerpunktmäßig bei der langen Verfolgungsszene, wird die Kamera subjektiv verwendet, dabei imitiert sie auch menschliche Laufbewegung und vermittelt somit Dynamik.

Zusammenhängende Musikstücke bleiben in SIEBEN die Ausnahme. Bei seiner nächtlichen Literaturrecherche in der Bibliothek wird Somerset durch die von einem Wachbeamten aufgelegte klassische Musik begleitet, womit der Ort und Somerset als Anhänger humanistischer Kultur betont werden. Ansonsten wird Somerset durch soulige Jazzmusik, Mills durch hektische Crossover-Musik der 90er Jahre charakterisiert.

Meist dominieren Musikketten, kurze Klang- oder Melodiestücke, die fast nie ohne begleitende Geräusche der jeweiligen Schauplätze auskommen. Bei den Geräuschen dominieren Verkehrslärm jeglicher Art und Stimmengewirr aus Nebenräumen. Der optischen Undurchdringlichkeit der Nahaufnahmen und des Halbdunkels entspricht das akustische Durcheinander von O-Ton, verstärkter Geräuschkulisse und musikalischen Klangfolgen, die sich untereinander mischen.

Die Kamera und damit der Film zeigen fast nur Szenen, in denen Somerset und Mills, meist zusammen, agieren. Damit wird die Aufmerksamkeit und Anbindung ganz auf die beiden Protagonisten konzentriert, die anfangs getrennt vorgestellt werden, Somerset in Seq. 1, Mills in Seq. 2. In dem Maße, wie die beiden durch ihre Arbeit und den sich auswachsenden Serienmörderfall aneinander gebunden werden, wird auch der Zuschauer an und auf die Seite von Somerset und Mills gezogen. Dabei werden nicht nur deren Aktionen, sondern auch ihr Innenleben ein Stück weit transparent und damit auch vermehrt Anknüpfungspunkte zur Identifikation geliefert. Auf subjektive Kameraeinstellungen verzichtet Fincher, die Nähe zu den beiden Polizisten wird in einer beobachtenden Kameradisposition möglich.

Gewalt in seiner Folgeschwere prägt SIEBEN von Anfang an¹¹⁴. Somerset kommt in der ersten Sequenz (vgl. Tab. 27) zum Tatort eines Familiendramas und findet eine ermordete Frau. In Seq. 2 sieht der Zuschauer Does erstes Opfer, in Seq. 3 das nächste und so weiter. Immer wieder werden Opfer gefunden und gezeigt, bis zur finalen Selbstjustiz von Mills an Doe wird aber keine Ermordung inszeniert¹¹⁵. Gewalt durch-

¹¹⁴ In der „Braunschweiger Zeitung“ vom 25.11.1995 sprach Annegret Birner von „Bestialitäten ungeahnten Ausmaßes, beinahe apokalytische Brutalitäten“.

¹¹⁵ „In „SIEBEN“ zeigt sich einmal mehr, dass Gewalt einen sehr viel lebhafteren Eindruck hinterlässt, wenn sie nicht gezeigt wird.“ Nieder 1995

zieht den Film als ein roter Faden, sie lässt Somerset vor dieser Welt resignieren, sie wird zum Ausdrucksmittel des selbstherrlichen Doe, und sie ist scheinbar nur für Mills normal, besiegelt aber letztlich sein Schicksal. Gewalt ist in vielen Formen an der Tagesordnung und auch die Gesetzeshüter, allen voran die Eingreiftruppe, zelebriert ihre Einsätze mit sichtlichem Vergnügen an ihrer institutionellen Macht.

Verstärkt wird der Eindruck einer gewalttätigen Welt durch die trübe Atmosphäre des Films. Vieles spielt im Halbdunkel, es regnet bei fast allen Außenaufnahmen und freie Blicke auf die Szenarien werden kaum gewährt. So entsteht der Eindruck von Trostlosigkeit nicht nur aus der Hilflosigkeit gegenüber der Gewaltkriminalität, sondern aus der gesamten Filmwelterfahrung. In der Welt von SIEBEN ist Gewalt, Depression und Hoffnungslosigkeit normal und auch die kurzen historischen Verweise auf Dante, Thomas von Aquin, de Sade ... belegen, dass es eigentlich schon immer so war.

Sequenz	Gewaltakt	Form der Gewaltdarstellung	Dauer
Seq. 1	Mordopfer eines Familiendramas	totes Opfer, Blutspuren	55 sek.
Seq. 2	Mordopfer „maßloser Mann“	totes Opfer	183 sek.
Seq. 3	Mordopfer toter Rechtsanwalt	Blutspuren am Tatort Photos vom Opfer	74 sek. 10 sek.
Seq. 5	Mordopfer „noch Lebender“	totes Opfer	150 sek.
Seq. 6	Schießerei ; Todesgefahr für Mills	Tatanbahnung, Tathergang (Gesamtablauf von Schießerei bis zur Flucht des Täters)	5 sek. 20 sek. (316 sek.)
Seq. 7	Mordopfer Prostituierte	totes Opfer Photos beim Verhör des Freiers	11 sek. 62 sek.
Seq. 8	Mordopfer „eitle Frau“; Mordopfer Tracy Mills; Erschießung Does durch Mills	Mordopfer Mordopfer Tatvorgang	39 sek. 24 sek. 154 sek.
		Summe	787 sek.

Tabelle 28: Gewaltakte in SIEBEN

Konkrete Gewaltakte sind seltener zu sehen, Ausnahmen sind die Schießerei mit Doe in Seq. 6 und vor allem die Selbstjustiz am Schluss. Dafür sind die Opfer, vor allem das erste, in brutaler Manier zur Schau gestellt, insgesamt dauern die Bilder der Opfer und Tatortspuren über 10 Minuten. Der fette Tote wird wie in einem Panoptikum ausgestellt und zum Schaustück makabrer und abstoßender Ästhetik. Gerade durch die undeutlichen und schwierigen Lichtverhältnisse am Tatort wird die visuelle Neugier angespornt und erst in den Einstellungen in der Gerichtsmedizin gestillt. Die anderen Opfer werden meist als Objekte einer sehr blutrünstigen Inszenierung gefunden, auch hier wird der visuelle Schauwert betont. Doe und für ihn Regisseur Fincher inszeniert den Schrecken plakativ, nimmt diese Ästhetik am Ende des Films zurück,



Abbildung 28: Mills erschießt John Doe in Seq. 8.

um die direkte Aktion, die Erschießung Does, zu betonen. Offensichtlich wird dabei an die Tradition der Selbstjustiz erinnert, vgl. dazu auch Abb. 22.

Fincher spielt durch die Darstellungen und Inszenierungen von Gewalt und ihren Folgen geschickt mit der Stimmung des Films, er schreckt damit ab, fasziniert und gewöhnt schließlich damit sein Publikum in einem Kurzdurchlauf an menschliche Gewalttätigkeit. Letzt-

lich lässt er keinen Zweifel, dass die Kommunikationsform Gewalt Bestand hat, gleichgültig, ob Somerset weiter als Polizist arbeitet oder nicht.

Sexuelle Gewalt kommt als eine Spielform vor, drastisch von Fincher und Doe in der Ermordung der Prostituierten in Seq. 7 durch einen Freier mittels Messerpenis in Szene gesetzt. Die Hure als Opfer ist dabei kulturell und filmgeschichtlich so traditionell, dass über das Motiv zu dieser Tat gar nicht mehr gerätselt wird. Dafür wird in den Verhörszenen des Freiers der Tatablauf rekonstruiert und damit nachvollziehbar, weil auf der visuellen Ebene weder Tat noch Opfer wahrnehmbar waren. Sex und Gewalt ist aber kein hervorgehobenes Motiv in SIEBEN, es ist ein, wenn auch drastisches, Element unter vielen, subsumiert in den sieben Todsünden. Dementsprechend sind auch Frauen nicht das bevorzugte Ziel von Does Aktivitäten, er tötet - fast paritätisch - vier Männer und drei Frauen.

Für Actionfilmfans und Freunde des Spannungskinos verheißt die Ankündigung Großstadthriller die Möglichkeit actionreicher Unterhaltung. Fincher bedient die Erwartung in zwei Sequenzen. In Seq. 6 stoßen Somerset und Mills auf den überrascht und überraschend heimkehrenden Serienmörder, der sofort schießt und eine minutenlange Verfolgungsjagd nach allen Regeln des Actionkinos auslöst. Die Schlusssequenz, in der Somerset und Mills nach den Anweisungen Does vor die Stadt fahren, bietet reinstes Spannungskino, da alles auf ein furioses Finale hinweist: Welchen Trumpf hat Doe noch, obwohl ein riesiger Polizeiapparat die Fahrt zu Land und aus der Luft überwacht. Alles ist auf einen - unbekannten - Zeitplan Does ausgerichtet, der schließlich die perverse und makabre Überraschung präsentiert, die dann zum Auslöser für Does Exekution durch Mills wird. Thrillerfans und Freunde spannender Unterhaltung werden auf ihre Kosten gekommen sein, auch wenn der intellektuelle Touch der blutigen Moralpredigt für einige Zuschauer gewöhnungsbedürftig gewesen sein dürfte. Dafür bietet SIEBEN andererseits Anknüpfungspunkte

für ein intellektuelleres und cineastisch interessiertes Publikum - so lief er auf dem Braunschweiger Filmfest 1995, das gängiges Unterhaltungskino nur selten aufführt.

Speziell für ein weibliches Publikum bietet SIEBEN wenig, die Rolle der Tracy Mills ist als Identifikationsangebot zu dürftig. Und dennoch werden bei den großen Zuschauerzahlen, die SIEBEN erzielte, natürlich auch Frauen vertreten gewesen sein. Geschlechtsspezifische Anknüpfungspunkte lassen sich in der Person des Darstellers Brad Pitt vermuten, der gerade für ein junges Publikum attraktiv gewesen sein dürfte. Das Unterhaltungsmagazin „KinoNews“ der McDonalds-Kette, ganz auf junges Publikum (Esser) eingestellt, propagierte SIEBEN im November und Dezember 1995 mit starkem Bezug auf den jugendlichen Filmhelden und Mädchenschwarm Brad Pitt. Ansonsten ist es ein *männlicher* Film, mit männlichen Protagonisten und an einer instrumentellen Vernunft orientiert.

Freunde psychologischer Kriminalfilme werden nur indirekt durch die Protagonisten Somerset und Mills bedient, die Figur des Serienmörders kommt viel zu kurz, um eine Vorstellung seiner Persönlichkeit und Motivation zu erhalten. Auch ist die Ermittlungsarbeit der beiden Polizisten kein psychologisches Puzzlespiel, sondern Ergebnis eines Drehbuchkniffs, da Doe durch einen FBI-Liste von Bibliotheksbenutzern ermittelt wird, sehr viel wahrscheinlicher aber die gefragten Bücher gekauft haben dürfte.

Erstaunlich bleibt, dass SIEBEN für kein antizipierbares Publikum maßgeschneidert wurde, vielmehr verschiedene Zielgruppen durch einzelne Filmelemente bedient werden. Was sich in anderen Fällen als Reifall erwies, stellte sich hier als Erfolgsrezept heraus: Spannung, Action, anspruchsvolle Story, differenziert dargestellte Protagonisten und keine Zugeständnisse an ein Teeniepublikum.

5.5.7. Zur Funktion des Serienmördermotivs in SIEBEN

In SIEBEN wird das Serienmördermotiv als i-Punkt eines Horrorszenarios verwendet, dass ganz der „normalen“ Alltagswelt verpflichtet ist. Aus dem lange Zeit unklaren Endpunkt der Mordserie und des Plans des Täters wird Spannung in Form von Thrill entwickelt. SIEBEN weist eine komplexe Motivstruktur auf:

1. Älterer Polizist, kurz vor dem Berufsausstieg, desillusioniert, durch Rituale arbeitsfähig, durch analytisches Denken erfolgreich.
2. Ermittler muss sich bewähren: Junger Polizist bei der Profilierungssuche, energievoll, auf Action brennend, karriereorientiert.
3. Autopsie
4. Das Büro der Ermittelnden
5. Photoserien der Opfer im Polizeibüro
6. Arrangierte Tatorte und Opfer
7. Zwei ungleiche Partner (Buddy-Motiv)
8. Ödnis der Großstadt
9. Presserummel um den Fall

10. Verfolgungsjagd
11. Serienmorde nach einem perfekten Plan, Täter erfüllt ein bestimmtes Muster.
12. Serienmorde als Mahnung, Menetekel, Täter als Weltverbesserer
13. Bibliothek als Ort des Wissens (Recherche durch Somerset) und der Kontrolle (FBI-Nutzerliste).
14. Partnerin des jungen Polizisten, die ihm zuliebe alles aufgab.
15. Täter meldet sich beim Ermittler.
16. Täter mit besonderer Beziehung zu Ermittler (Mills).
17. Leichtgeschürzte Frauen, Tänzerinnen, Prostituierte, Vamps als Opfer, Sexualität als zu strafendes Verhalten.
18. Scheiternde Beziehungen (Familiendrama in Seq. 1; Somerset allein geblieben; Beruf zerstört Beziehung Mills-Tracy).
19. Serienmorde als Aktion/Mission eines übermächtigen Täters, der alles eingeplant hat.
20. Wettlauf gegen die Zeit (täglich neuer Mord)
21. Täter erscheint noch übermächtig, selbst wenn er in seiner Zelle sitzt bzw. gefesselt ist.
22. Verhör / Gespräch mit dem Täter
23. Selbstjustiz als persönliche Rache

In SIEBEN wird das Serienmördermotiv als Hintergrund eines Horrorszenarios verwendet, dass ganz der ‚normalen‘ Alltagswelt entlehnt ist. Aus dem lange Zeit unklaren Endpunkt der Mordserie und dem Plan des Täters wird Spannung in Form von Thrill entwickelt.

Wie schon in den beiden anderen Filmen zieht sich das Serienmördermotiv durch die gesamte Filmdauer, der Täter und sein Werk werden schon im Vorspann, für den erst-rezipierenden Zuschauer noch kaum erkennbar, vorgestellt. Sieben Morde gliedern die Handlung und die Zeitstruktur des Films. Parallel prägen zwei Ermittlertypen diesen Film, ergänzt durch das sie verbindende Buddy-Motiv. Großstadt und Bibliothek werden als Raumotive verwendet, die in ihrem Kontrast den ermittelnden Protagonisten entsprechen.

Das Motiv der bestraften freien Sexualität wird wie schon in DER COP bemüht, auch agiert der Täter in beiden Fällen als übermächtiger Drahtzieher, der alle Personen und Ereignisse steuert. Dies ist in SIEBEN noch ausgeprägter, handelt es sich hier schließlich um ein öffentliches Menetekel, auch wenn es letztlich nur noch auf der Ebene Täter-Ermittler ausgehandelt wird. Alles kristallisiert sich um den Serienmörderfall, der diesmal offensichtlich einen rituellen Charakter bekommen hat und in seiner moralischen Begründung eine Nähe zwischen Täter und älterem Ermittler herstellt.

Gerade SIEBEN zeigt, wie vielschichtig das Serienmördermotiv inszeniert werden kann, auch wenn es zuvor schon mehr als fünfhundertmal verfilmt wurde. Die Palette der Motivelemente ist weit, das Serienmördermotiv bleibt aber zentral und beweist, wie vielschichtig es eingesetzt werden kann.

5.5.8. Resümee

„Back in the good old days of serial killers ...“¹¹⁶ beginnt eine Rezension zu SIEBEN. Zum Ausdruck gebracht wird damit, dass 1995 das Thema Serienmörder eigentlich am Ende schien. Ende der achtziger und zu Beginn der neunziger Jahre hatte es enorme Produktionszunahmen gegeben (vgl. Kap. 3), auch war vor allem DAS SCHWEIGEN DER LÄMMER (USA 1990) so populär und erfolgreich, dass vielen weitere Serienmörderfilme nur noch als Derivat oder Wiederkehr des Immergleichen erscheinen musste. 1995 gab es mit SEVEN, mit DER TOTMACHER und einigen weiteren Serienmörderfilmen eine erstaunliche quantitative und qualitative Konjunktur des Themas, das Motiv des Serienmörders bot trotz bis dahin hundertfacher Bearbeitung immer noch Facetten, die erfolgreich und innovativ waren.

Filmkritiken betonten disparate Merkmale von SIEBEN: Verstörung, Schocks, Pessimismus, Höchstspannung: „high style creep show“¹¹⁷, „a profoundly jaundiced view of the world“¹¹⁸, „... boredom count as the Eighth Deadly Sin ...“¹¹⁹, visuelles Meisterwerk¹²⁰, „Thrillless thriller“¹²¹, „... would not call it “entertaining“ ...“¹²², „... einer der düstersten und spannendsten und besten Filme der letzten Jahre.“¹²³ oder „Ungleiches Paar kämpft gegen konfuse Drehbuch“¹²⁴, die Aufzählung ließe sich erheblich verlängern: SIEBEN hat ein durchaus unterschiedliches Echo bei den Filmkritikern gefunden, was seinem kommerziellen und cineastischen Erfolg allerdings nicht geschadet hat und für die Bandbreite von filmischen Lesarten spricht.

Augen- und auffällig ist die in SIEBEN inszenierte Stimmung, die dem gesamten Film neben dem dramatischen Kriminalfall noch eine umfassende Hoffnungslosigkeit verschafft. „Endzeitgrauen“ (Spiegel 1995), „beklemmende Atmosphäre der Ausweglosigkeit und des abgründigen Pessimismus“ (Lexikon des Internationalen Films, 1997) oder „Requiem auf den film noir“ (Kilb 1996, 48)¹²⁵ sind als Vokabeln zur Beschreibung dieses Szenarios gefunden worden. Diese von Anfang bis Ende konsequent und unaufdringlich vermittelte Stimmung wird erzeugt durch verschiedene, teils parallel verlaufende oder auch miteinander verschränkte Inszenierungsformen. Auf der narrativen Ebene ist es die Entwicklung des scheinbar übermächtigen Plans eines Serienmörders. Der Verbrecher steht hier in der Tradition Chestertons, der Ermittler wird demgemäß zu seinem Kritiker. Auf der Personenebene ist es die tiefe

¹¹⁶ Tuscon Weekly vom 28.9.1995, vgl.: <http://weeklywire.com/filmvault/tw/s/seven-f.html>.

¹¹⁷ Gleiberman 1995

¹¹⁸ Mary Brennan (o.J.) The Chilling Minutiae of Murder, <http://www.Film Scouts.com/script/treview.cfm?File=seven>.

¹¹⁹ Eleanor Ringel in Sreen It, vgl.: <http://www.Film Scouts.com/scripts/review.cfm?File=seven>.

¹²⁰ SEVEN „is a triumph of visuals, of lighting and shadows, of set design and camera angles.“ Kendrick 1997.

¹²¹ Barabra Shulgasser, The San Francisco Examiner, 22.9.1995, Page C 3.

¹²² Buckland, Carol (1995): "Seven"-- Deadly cinema? in: CNN Showbiz, 23.9.1995.

¹²³ Hans Schifferle. Nicht der eufel, nur ein Mensch. Rezension in der Süddeutsche Zeitung, 23.11.1995.

¹²⁴ Peter Zander, Rezension in Berliner Morgenpost, 23.11.1995.

¹²⁵ Auch Anklänge an die Ästhetik von Ridley Scotts BLADE RUNNER (USA 1982) lassen sich finden.

Resignation Somersets über die Unmöglichkeit, die Welt zu bessern, die auch den Serienmörder antreibt. Beide werden, bei ähnlicher humanistischer Tradition und vergleichbaren moralischen Ansprüchen, durch ihre Rationalität geleitet: Doe, indem er einen perfekten Plan als Strafgericht der sündigen Welt entwirft und realisiert, Somerset, indem der genau diesen Plan entschlüsselt und zu vereiteln sucht. Nicht der Schlaf der Vernunft gebietet hier die Ungeheuer, sondern die kompromisslose Rationalität selbst. Ähnliches war schon in der übermächtigen und intellektuellen Person Hannibal Lecters in *DAS SCHWEIGEN DER LÄMMER* angelegt.

Die dynamische Alternative zu Somerset ist durch Mills gegeben, der aber in dieser Welt letztlich scheitern muss. Zusätzlich und alle Personen und Handlungselemente umspannend wird die Trostlosigkeit durch eine beklemmende Stadtlandschaft und fast permanenten Regen und grauen Himmel augenfällig. Auf der auditiven Wahrnehmungsebene wird ein durchgehender Klangteppich aus Straßenlärm, Sirenen, Geschrei und Gepolter unter fast alle Innenraumsequenzen gelegt, Ruhe und damit Distanz zu dieser Welt ist nie vorhanden. Sind diese Faktoren auch für die Darsteller in *SIEBEN* bestimmende Größen und deprimierende Lebensumstände, so kommt für den Filmrezipienten noch eine Kamerastrategie hinzu, die ihm kaum die Möglichkeit orientierender Überblicke oder distanzierter Blicke lässt. Über 50% der Einstellungen sind Großaufnahmen, Halbnahe oder größere Einstellungsformen machen weniger als 10% aus und kommen auch erst gegen Ende des Films zum Einsatz. Der Zuschauer ist dementsprechend so nah an der Szenerie dieser häufig noch im Halbdunkel gehaltenen (Film-) Welt, dass sich daraus kein Reflexionsraum ergibt, sondern fast schon quälende Ausgeliefertheit und Nähe. Erst gegen Ende, am siebten Tag, während der Fahrt im von Doe dirigierten Polizeiwagen, werden Landschaft und Umfeld, wiederum meist Einöde, gezeigt. Und als dann letztlich die Totale die gesamte Szenerie aufnimmt, ist die Handlung und Dramaturgie längst an dem Punkt, wo alles auf die von Doe arrangierte finale Katastrophe zuläuft. Überblick hilft dann auch nicht mehr, sondern zeigt vielmehr das Ausmaß der Hilflosigkeit angesichts der scheinbar alles bedenkenden Dramaturgie Does. Der in *SIEBEN* praktizierte fragmentarische Blick, der nichts mit der Videoclipästhetik gemein hat, wird auch im Vor- und Abspann kultiviert, wenn die Laufbilder z.B. gegen die normale ästhetische Prägung der Zuschauer von oben nach unten laufen oder wenn das Filmmaterial dabei selbst zum Bedeutungsträger wird, indem ein Zittern oder Reißen des Film angedeutet wird, Schriften verschwimmen, verdoppeln oder verkratzen, Über- und Unterbelichtungen das Flair eines Experimentalfilms versprühen. Dies wirkt im Gesamtrahmen von *SIEBEN* nicht aufgesetzt, sondern passt vorzüglich zum Ensemble einer apokalyptischen Haltung, einer Endzeitstimmung, die dabei ohne die großen Katastrophen auskommt, da sie in ihren kleinen Bestandteilen katastrophal genug ist. Auch Somerset kann am pessimistischen Gesamttenor wenig ändern, seine Weiterarbeit im Polizeidienst bietet einen Strohalm, um überhaupt noch Perspektiven zu vermitteln. Ursachen für die Gewalttätigkeit in dieser Stadt (Welt) werden nicht benannt. Die Menschen und ihr Lebensraum Großstadt sind einfach böse und brutal, egoistisch und verdorben. In dieser Analyse treffen sich die Weltbilder von Somerset, Doe und *SIEBEN*.

Intelligenz, Ausdauer, Kompetenz, Stärke, Kraft oder andere Werte des klassischen Kriminalfilms sind in SIEBEN nicht erfolversprechend. Selbst mittels illegaler FBI-Methoden kann Doe nicht gefasst werden, sein Aufgeben gehört mit zum Spiel, er richtet sich selbst, die staatlichen Organe sind nur noch Erfüllungsgehilfen. Der Individualismus, im amerikanischen Kino meistens unreflektiert verherrlicht, ist hier nicht mehr zu feiern, da Mills scheitern muss und Doe als Identifikationsmuster untauglich scheint. Somerset, der alte, ausgebrannte, desillusionierte Polizist, wird geläutert den Fall überstehen, aber heroisch im klassischen Sinne ist er nicht zu nennen.

5.6. Täter, Opfer, Ermittler und Gewalt im Serienmördermotiv

Die Betonung der Triade Täter, Opfer und Ermittler hat auch in diesen drei Filmanalysen ihre Relevanz bewiesen, aus ihrer jeweiligen Akzentuierung ergab sich die Spannungsbreite der Entfaltung des Serienmördermotivs. Auffällig in allen drei Filmen war die enge Verknüpfung von mindestens zwei dieser Protagonisten. In BIZARRE MORDE werden Täter und Ermittler parallel gesetzt, wobei noch ein Opfer (Kate) als zusätzliches Bindeglied fungiert, in DER COP wird die Gradlinigkeit und Kompromisslosigkeit von Ermittler und Täter dramatisiert, in SIEBEN wird aus dem Fanal, das der Serienmörder setzen will, ein Psychospiel mit dem jüngeren der beiden Ermittler. Offensichtlich sucht der Serienmörderfilm eine strukturelle Ähnlichkeit zwischen Tätern und Ermittlern: Mutterbindung in BIZARRE MORDE, Gewaltbereitschaft und Gnadenlosigkeit in DER COP, systematisches Denken (Doe - Somerset) und Gewaltbereitschaft (Doe - Mills) in SIE-

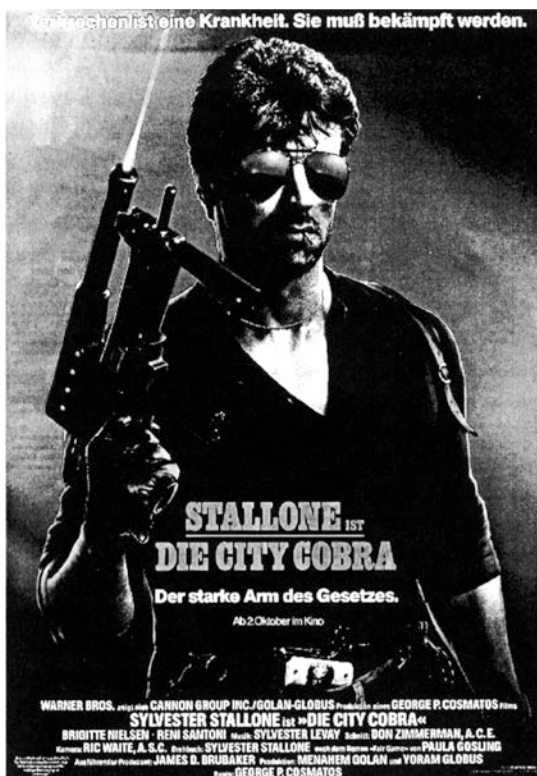


Abbildung 29: Filmplakat zu CITY COBRA

BEN. Opfer werden in den Filmen, in denen Ermittler oder Täter im Vordergrund stehen, rein funktional verwendet. Nur selten kann ein Opfer dem Tod entinnen (Kate in BIZARRE MORDE), meist erschöpft sich ihre dramaturgische Funktion in der Zurschaustellung als Opfer im Tatablauf (Tatanbahnung, Tathergang, Präsentation als Leiche am Tatort oder in der Pathologie)¹²⁶. Speziell in DER COP und SIEBEN werden die Tatorte aufwendig inszeniert und die Opfer arrangiert, sodass die visuelle Seite einer Ästhetik des Schreckens stark zum Tragen kommt. Die Verteilung von Frauen als Opfer und Männern als Täter oder Ermittler, die einen Großteil der Serienmörderfilme ausmacht, ist auch hier zu finden.

Der Serienmörder ist der dramaturgische und personale Mittelpunkt der hier untersuchten Spielfilme. Durch die Filmanalysen konnten drei Tätertypen intensiver betrachtet werden: Gill in BIZARRE MORDE ist der honorige Bürger, der in einer Art zweiter Existenzform ältere Damen erwürgt und als Pendant zum Polizisten gezeigt wird. Franco zählt zum Typ des nur durch seine Taten präsenten, im Hintergrund agierenden Mörders, dessen Motiv schwer zu durchschauen ist und der nur als Versatzstück eines gefährlichen Kriminellen eingesetzt wird, um seinen Gegenspieler und Protagonisten, den Cop, zu beleuchten. Der namenlose Serienmörder John Doe in SIEBEN steht lange nur durch sein System von Morden im Blickpunkt, schließlich aber auch als selbst in Gefangenschaft noch übermächtiger Drahtzieher. Andere Filme haben den Serienmörder als Moralapostel, als von Eingebungen geleiteten Kranken, als multiple oder schizophrene Persönlichkeit, als das monströse Böse, als Lustmörder, als Freund genussvollen Quälens und Tötens oder als Mensch, der Freude und Bedürfnis an grenzenloser Macht genießt, vorgeführt.

Wesentlich für die große Bedeutung der Serienmörderfigur scheinen dabei folgende Tätertypen zu sein:

- Der Serienmörder kann als Monster erscheinen, er steht damit in einer Reihe mit Vampyren oder Werwölfen, er ist eine äußerlich determinierte Inkarnation des Bösen. Dieser Typus steht in der Tradition der Physiognomisten und schließlich des Kriminologen Lombroso (vgl. Becker 1995, Hagner 1995), der in wunderbar positivistischer Manier Kriminelle vermaß, um in der Folge an Stirnformen und Ohrläppchen Verbrecher erkennen zu können. Monströse Serienmörder tauchen meist im Horrorfilm (DER BUCKLIGE VOM HORRORKABINETT) oder im Slasher auf. Michel Myers aus HALLOWEEN wird durch die Maske entstellt und auch das in diesem Film betonte Atemgeräusch des Täters verweist auf animalische Zusammenhänge.
- Ein zweiter traditionsreicher Typus ist der Serienmörder als Kranker. Becker in M-EINE STADT SUCHT EINEN MÖRDER betonte schon 1931 zu seiner Verteidigung: „Ich kann doch nichts dafür“ und in der Folge wurden immer wieder Serienmörder als Opfer von Krankheit, Erbanlagen, sexuellem Missbrauch in der eigenen Kindheit, bösen Müttern oder unkontrollierbaren Trieben präsentiert, Norman Bates aus PSYCHO und Mark aus AUGEN DER ANGST sind prominente Beispiele.

¹²⁶ Vgl. Diagramm 9 in Kap. 4.3.

Schizophrenie, Psychosen, multiple Persönlichkeiten oder Manien werden häufig psychiatrisch unkorrekt als Krankheitsbilder formuliert, denn damit ist nicht gemeint, dass z.B. jemand ein Doppelleben à la Jekyll/Hyde führt. Im Justizsystem der USA spielt diese Frage kaum eine Rolle, da amerikanische Gerichte Serienmörder überwiegend als schuldfähig einstufen, während in Deutschland häufiger Unzurechnungsfähigkeit attestiert wird und psychiatrische Unterbringung statt Gefängnis folgt.

Noch auf einer anderen Ebene wird Krankheit als Metapher für das Phänomen Serienmörder virulent: Die Häufung derartiger Delikte wird als Epidemie, als Geißel der modernen Welt wie ehemals die Pest, somit als Seuche und als Folge des 'Virus' der Gewalt bezeichnet. Mit diesen Metaphern impliziert werden aber untergründig medizinische Verfahren zur Gesundung, von der Abtötung der Erreger über mehr medizinischen Schutz (= mehr Polizei) bis hin zur Vorbeugung, was speziell für Frauen einen Rückzug aus dem städtischen, öffentlichen und vor allem nächtlichen Leben nach sich zöge. Hier zeigt sich der konservative Charakter der Krankheitsmetapher für kriminelle Phänomene, vor allem, wenn eine Heilung sowohl in der Realität als auch in den Spielfilmen kaum gelingt und die therapeutischen Erfolge psychiatrischer Verfahren durch Wiederholungstäter in Frage gestellt werden¹²⁷.

- „Der Serienkiller scheint so etwas wie den perfekten, ultimativen Bösewicht in der gewinnorientierten Leistungsgesellschaft zu verkörpern.“ (Fuchs 1995, 56) Einige Serienmörder werden in der Tradition anderer Superverbrecher wie Fantomas oder Dr. Mabuse als schier unüberwindlich, allwissend und allmächtig, selbst in Gefangenschaft noch unkontrollierbar, geschildert. Der Mythos des Unbezwingbaren wird aufgebaut, Hannibal Lecter oder John Doe werden zu Übermenschlichen stilisiert. Als das Böse verweisen sie eindrücklich auf dessen Inkarnation, denn selbst wenn sie getötet werden, wirken sie weiter bzw. kommen wieder (Michael Myers in HALLOWEEN, Jason in FREITAG DER 13.). In Serienmörderfilmen wird der Blick der Zuschauer fasziniert/begehrlich auf das Machtvollere dieser durch keine gesellschaftlichen und moralischen Ordnungen einzugrenzenden Personen gerichtet. Es ist ein Blick auf das Verbotene, der zugleich genussvoll und erschreckend von den eigenen Alltagszwängen suspendiert. „Das Negative, das heißt die Freiheit, das heißt das Verbrechen“ zitiert Morin (1965, 142) Hegel und die scheinbar grenzenlose Freiheit war schon immer ein Topos im populären Film, sei es im Western, im Gangsterfilm der dreißiger Jahre, in den Darstellungen großer Verbrecher (Bonnie und Clyde, Dillinger, Al Capone, ...) und schließlich heutzutage in Serienmördern. Zwar wird in diesen Filmen die normale (=gesellschaftliche) Ordnung meist wiederhergestellt, aber der Traum, alle Fesseln abzuwerfen, um den eigenen Bedürfnissen und Wünschen entsprechend zu leben, begleitet die moderne Gesellschaft westlicher Prägung konsequent und findet am Ende dieses Jahrhunderts verstärkt in der Figur des Serienmörders ihren negativen Niederschlag.

¹²⁷ Vgl. die Diskussion in den Jahren 1997/98 ausgelöst durch mehrere Kindermorde in Deutschland. Sexualmörder wurden dabei sogar zum Thema im ARD-Pressclub (21.12.1997).

- Stärker noch als der Serienmörder ist der Psychopath eine Figur, die in den letzten Jahrzehnten eine ungeheure Konjunktur (vgl. dazu Wulff 1985b) auch in Spielfilmen erfahren hat. Ursprünglich bedeutete Psychopathie Seelenleiden, bezeichnete eine Abweichung vom Normalen und wird heutzutage im populären Sprachgebrauch als Persönlichkeitsstörung aufgefasst, die durch unsoziales Verhalten, Unfähigkeit zu Reue und Mitleid, Gewaltneigung, Wutanfälle, hohe Impulsivität, Unberechenbarkeit, Lügen und den Drang zur sofortigen Befriedigung der eigenen Bedürfnisse charakterisiert wird (Smith 1984, 191). Im angelsächsischen Sprachraum findet auch der Begriff Soziopath Verwendung und betont dabei die Aspekte sozialer Bindungslosigkeit und asozialen Verhaltens, häufig in Gewaltaktionen manifestiert.

Als wesentlich auch visuelle Medien versuchen Film oder Fernsehen ihre Figuren äußerlich zu charakterisieren. Psychopathen werden neben ihren Taten durch nervöse Eigenarten, starren Blick und auffällige Gegenstandsbindungen illustriert, Beispiel Norman Bates in *PSYCHO*.

Im Laufe seiner Stigmatisierung als Negativheld in populären Medien wurde der Psychopath zur „Verkörperung all der Bündel negativer Eigenschaften, die sich im Feld der stereotypen Urteile über die Geisteskrankheiten finden.“ (Wulff 1985b, 52) Im Spielfilm kommen verschiedene Formen von kriminellen Psychopathen vor. Die älteste ist der Gangster, der seine kriminellen Energien vor der Persönlichkeitsstruktur eines skrupellosen, verantwortungslosen und asozialen Menschen auslebt. Mit der Figur des Cody Jarrett (James Cagney) in *SPRUNG IN DEN TOD/ MASCHINENPISTOLEN/WHITE HEAT* wurde dieser Verbrechertyp 1949 konstituiert und bis in die neunziger Jahre in ungezählten Thrillern und Actionfilmen weiterentwickelt. In der Figur des Frauenmörders wird eine weitere Form des Psychopathen dramatisiert, wobei die Opfer Frauen häufig indirekt als böse Mütter, untreue Partnerinnen oder als schamlose Frauen für die Morde mitverantwortlich gemacht werden. Interessanterweise wird die böse Mutter häufig als Erklärungsmuster für Serienmörder und viele andere Psychopathen bemüht. Bösertige und brutale Väter werden selten betont, auch werden sie oder ähnliche Männertypen nie zu Opfern der einmal traumatisierten Söhne. Tatar nennt als ein Beispiel dieses Umstands Alberto de Salvo, den so genannten „Boston Strangler“, der bis 1963 13 Frauen vergewaltigte und ermordete, für dessen negative Entwicklung die Mutter als Größe eines negativen Sozialisationseinflusses mitverantwortlich gemacht wurde, der ebenfalls vorhandene gewalttätige Vater aber wurde nicht erwähnt (Tatar 1995, 28f). Eine dritte Form psychopathischer Killer wird in den Slashern vorgeführt; Motiv und Hintergrund dieser Personen ist uninteressant, wichtig ist ihre (Omni-) Präsenz als permanente Gefährdung.

Wie schon in Kapitel 4.3 erwähnt, spielen die Opfer der Serienmörder eine meist untergeordnete Rolle, dennoch sind ihre Funktion und die Ästhetik bedeutsam. Vier Modi ihrer Verwendung sollen an dieser Stelle nochmals betont werden:

- Opfer, zu 76% weiblich, werden häufig in der Tradition der dekorativen Leiche gezeigt. Dabei sind die Einstellungen so gewählt, dass die Zuschauer entweder

nackte Körper oder blutverschmierte Tatorte sehen. Offensichtlich wird den Opfern in diesem Darstellungsmodus jedwede Persönlichkeitsform genommen, ihnen bleibt letztlich nur der Status des Schauobjekts.

- Einen größeren Handlungsanteil bekommen die Opfer, wenn sie noch in der Phase der Mordanbahnung präsentiert werden, etwa in Momenten der Verfolgung, der Angst oder Panik. Auch hier werden sie völlig der Dramaturgie untergeordnet, benutzt.
- Teilweise, speziell bei Kindern, wird die Formulierung ‚unschuldige Opfer‘ verwendet oder nahe gelegt. Damit impliziert wird die Vorstellung vom schuldigen Opfer, womit die Konnotation ‚selbst schuld‘ verknüpft wird und speziell Prostituierte¹²⁸, Homosexuelle, Anhalter oder sexuell Freizügige stigmatisiert werden. Der Serienmörder bekommt in diesem Zusammenhang die Rolle einer Reinigungskraft im sozialen Bereich, der Charakter moralischer Werte wird offen gelegt: „The women I killed were filth, bastard prostitutes who were standing round littering the streets. I was just cleaning up the place a bit.“ zitiert Tatar (1995, 55) den britischen Serienmörder Peter Sutcliffe.
- Für den Umstand, dass überwiegend Frauen Opfer werden, sind viele Erklärungen gefunden worden: Die böse Mutter, die, symbolisiert durch andere Frauen, bestraft wird; Frauen als Huren (moralische Reinigung, s.o.); der Wunsch des Täters, Frau zu werden (Transsexualität), und die Mutter als Objekt der Begierde. Bemerkenswerterweise hat erst die aus feministischer Sicht aufkommende Diskussion diesen Umstand hervorgehoben, der auf den Objektstatus von Frauen in unserer Kultur verweist. Dieser wird auch dadurch betont, dass die Serienmörderfilme im Zusammenhang von attraktiven weiblichen Opfern größere Betroffenheit („Sie war so jung und schön“) ausdrücken, diese Frauen sind dementsprechend höher wertig. „Frauen sterben langsam und mit Angst, für nichts und wieder nichts, bevorzugt nackt, immer allein, aber nicht als Person, mit Charakter und Zielen ausgestattet.“ (Schmitter 1998) Mit der weiblichen Opferrolle einher geht die Feminisierung¹²⁹ männlicher Opfer (Homosexuelle, unmoralische Männer) und als Pendant die Maskulinisierung der Opferfigur, die als ‚final girl‘ die Überwindung des Serienmörders schafft.

Auch wenn der Serienmörder die untergründig zentrale Figur im Serienmörderfilm darstellt, ist die Hauptfigur doch überwiegend ein Ermittler, zumal man ihm noch die in diese Rolle gedrängten unschuldig Verdächtigten und die final girls zurechnen kann. Zusammengenommen stellen sie in über 70% der Filme die zeitlich ausgedehnteste und dramaturgisch prononcierteste Rolle. Sie sind oder werden zu den Helden der Serienmördergeschichten und gestalten diese Rolle genregemäß. Im Kriminalfilm dominiert der mit dem Fall betraute Polizist, im Thriller oder Horrorfilm können

¹²⁸ Prostitution ist traditionell ein Symbol für instabile Verhältnisse, für Korruption und Exzess im Dunstkreis der bösen und gefährlichen Stadt.

¹²⁹ Zu der Beobachtung der weiblichen, das meint letztlich auch schwächlichen Charakterisierung von männlichen Opfern passt, dass die Filmserienmörder kurz vor ihrem Ende aus ihrer früheren Position der Stärke und Unbesiegbarkeit in eine der Schwäche, der Regression, des Opfers transformieren.

mehrere Personen (Polizist, Verdächtiger, Angehöriger, Opfer) ins Zentrum rücken, im Actionfilm ist es ein wesentlich körperlich agierender Agent der öffentlichen Ordnung.

Typisch ist die Kennzeichnung des Ermittlers durch private oder dienstliche Schwierigkeiten, es handelt sich in diesen drei Filmen nicht um strahlende Helden, sondern um Polizisten mit mehr (DER COP) oder weniger (BIZARRE MORDE, SIEBEN) großen Problemen. Als Einzelgänger wird nur Hopkins in DER COP präsentiert und bekommt dabei große strukturelle Ähnlichkeit zum gesuchten Serienmörder. In allen drei Filmen ist es eine Ehefrau/Freundin/ Bekannte, die zum Bindeglied zwischen Tätern und Ermittlern wird, und alle drei Frauen sind die verwundbaren Stellen der Polizisten.

Über den Privatdetektiv hat Gabriele Dietze (1997, 260) eine erhellende Analyse verfasst, die in einer Formulierung D. H. Lawrences unter anderem auch eine spezifische amerikanische Wurzel dieser Figur benennt: „Saint with a gun [...] an isolate, almost selfless, stoic, enduring man, who lies by death, by killing, but who is pure white. This is the very intrinsic – most American.“ Diese Heldenfiguren brauchen den Dschungel der Großstadt, der Korruption, der Gewalt, der Sittenlosigkeit, der Bürokratie oder die Eintönigkeit des Alltags und als zusätzliche Belastung die Enttäuschung durch eine untreue Frau. Dies gilt nicht nur für die Figur des Privatdetektivs, der im Serienmörderfilm kaum vorkommt. Auch Polizisten werden seit den siebziger Jahren zunehmend ähnlich gezeichnet, sie sind durch private und berufliche Probleme belastet, der Serienmörderfall wird zur Bewährung, zu *ihrem* Fall. Dabei nimmt der Ermittler häufig eine distanzierte Position zur bürokratischen Ordnung ein, in den seltensten Fällen ist er einer von vielen in einer Institution. Denn erst sein Anderssein, sein Profil als individuelle Größe, macht ihn zur Identifikationsfigur. Er vereinigt als Ermittler Autorität und Macht/Gewalt der staatlichen Ordnung, muss sich aber scharf von ihr absetzen, vor allem im amerikanischen Film, der im Hinblick auf sein Publikum ein sehr distanziertes Verhältnis zu staatlichen Institutionen hat¹³⁰. Bei Kriminalsubjets wird dies deutlich in der oft ablehnenden Haltung gegenüber der Bundespolizei FBI. Interessanterweise hat das FBI vor allem im Zusammenhang mit der großen Zahl an Serienmörderfällen seit den siebziger Jahren und ihren Erfolgen und Methoden ein positives Profil gewonnen (vgl. Kap. 5.6). Zusätzlich wurde seine Kompetenz zu Lasten der regionalen Polizeibehörden erweitert, auch hier haben die Serienmörder eine Wirkung hinterlassen.

¹³⁰ Die große Ausnahme ist das Militär, aber auch da gibt es hierarchische Unterschiede: Die Praktiker („einfache Soldaten“ oder Offiziere mit Fronterfahrung) werden meist positiver gezeichnet als die Offiziere, die nur am Schreibtisch arbeiten. Praxis adelt.

Im Zusammenhang mit Serienmörderfällen ist eine neue Ermittlerfigur entstanden, der Profiler¹³¹. Seine Aufgabe besteht in einer akribischen Tathergangsrekonstruktion, aus deren Details Aufschlüsse über den Täter gewonnen werden sollen. Daraus wird dann ein Täterprofil erstellt, das als Grundlage zur Täterkreiseinengung dient. Dabei besteht die Gefahr, dass sich die Profiler oder auch andere Ermittlerpersonen so stark mit der Täterpsyche befassen, dass sie ihr eigenes Gleichgewicht zu verlieren drohen (vgl. Abb. 30).

Im Actionfilm wird die Diskrepanz zwischen der Handlungsmöglichkeit realer Polizisten und ihrer fiktiven Pendanten eklatant, wodurch aber die Faszination dieser einsamen Kämpfer noch erhöht wurde. Sloterdijk (1994) sieht in Figuren wie dem Terminator eine archaische Erscheinung, Sylvester Stallone äußert als Marion Cobretta in *DIE CITY-COBRA* (COBRA, USA 1986, George Pan Cosmatos) „Your criminales are the disease. I'm the cure“ und schreitet zur Therapie. Erlösergleich vernichtet der Held das Böse, das in vielen Serienmörderfilmen zeitweise durchaus reizvoll, z.B. machtvoll vorgeführt wird.

Wichtig bleibt, gerade für ein Filmangebot an ein breites Publikum, die am Ende rekonstruierte öffentliche

Abbildung 30: Filmplakat zu *BLUTMOND*

„Wer mit Ungeheuern kämpft, mag zusehen, dass er nicht dabei zum Ungeheuer wird. Und wenn du lange in einen Abgrund blickst, blickt auch der Abgrund in dich hinein.“ (Nietzsche 1968, 98)



¹³¹ Vgl. Wilson 1990, 81ff., Hoffmann 1994 oder in populärer Form einen Sternartikel 16/1998, 72-78: „Er blickt in die Seele der Killer.“

Ordnung, die Rehabilitierung des einzelgängerischen Ermittlers und seine Belohnung, z.B. in Form einer neuen Partnerin. Die große Bedeutung einer derart integrierenden Figur hat schon Morin (1965, 114) formuliert: „Bei einem gewaltigen Vorstoß des Imaginären in Richtung auf das Reale werden Mythen der Selbstverwirklichung, als Vorbild dienende Helden, eine Ideologie und praktische Vorschriften für das Privatleben in den Vordergrund gestellt.“ Die Ambivalenz der Unterhaltungsangebote, zu denen der Serienmörderfilm gehört, besteht nun darin, dass sie gleichzeitig eine Flucht vor der Wirklichkeit und zugleich deren Interpretation anbieten.

Selbstjustiz, in der Gesamtzahl der untersuchten Serienmörderfilme seltener im Vordergrund, spielt in *DER COP* und in *SIEBEN* eine bedeutende Rolle. Aber auch in *BIZARRE MORDE* wird der Polizist erst richtig aktiv, als es um das Leben seiner Freundin geht. Die persönliche Involviertheit in den Fall führt in vielen Serienmörderfilmen zu einem duellartigen Showdown, der meistens in der Tötung des Täters endet und damit zumindest ansatzweise das Element Selbstjustiz mitschwingen lässt. Die Ermittler werden häufig zum Vollstrecker einer, auch vom Publikum getragenen, Bestrafung: Exekutive und Judikative verschmelzen.

Gewalt ist die dominierende Methode, die Serienmörder auszuschalten. Im Sinne einer traditionellen Heldendramaturgie (Hl. Georg und Drache) wird ein Duell oder Kampf zwischen Serienmörder und Ermittler angebahnt, der häufig erst in letzter Sekunde mit dem Sieg des Guten endet. Unspektakulärere Formen, den Täter von weiteren Morden abzuhalten, sind selten. Auch haben eher intellektuelle Verfahren, den Täter zu fassen, wenig Verbreitung bzw. spielen nur bis zur gewalttätigen finalen Auseinandersetzung eine Rolle. Wichtig bleibt der Kampf bis hin zur Selbstjustiz.

In allen drei Filmen werden in der Eröffnungssequenz Rezeptionszugänge grundgelegt. In *BIZARRE MORDE* wird der Täter gezeigt, damit wird von Anfang an klar, dass der Zuschauer mehr weiß als der Ermittler, dass mit dem Wissensvorsprung vor den Protagonisten ein klassisches Suspensemuster aufgebaut wird. In *DER COP* und *SIEBEN* tapfen Ermittler und Zuschauer lange Zeit im Dunkeln, die großen Unbekannten werden nicht in einer Whodunit- Inszenierung gestellt, sondern erscheinen unvermittelt und ohne dass sie im Sinne eines intelligenten Kombinierens erkennbar gewesen wären. Die Betonung der auch hier bevorzugten Ermittlerperspektive ist schon in Kap. 4.1 angesprochen worden. Diese Storyvariante¹³² kommt in 42 % der untersuchten Serienmörderfilme vor. In zwei der drei Beispielfilme wird auf authentische Serienmörderfälle bzw. Polizeiarbeit verwiesen, um den Storys einen größeren Realitätsbezug zu attestieren. In *DER COP* wird die Zusammenarbeit mit der Polizei von Los Angeles betont, in *SIEBEN* verweist der Drehbuchautor auf Anregungen durch Ritualmorde im New York der neunziger Jahre.

BIZARRE MORDE zeigt Gewalt in der Tatausführung ausführlich im Bild, in *DER COP* werden die Opfer in blutigen Szenarien gezeigt und ein ausgedehntes Schusswaffenduell beendet den Film mit der Exekution des Täters durch den Cop. In *SIEBEN* wird

¹³² Vgl. Tabelle 35 in Kap. 9.4.

Gewalt wie in DER COP bei der Erschießung des Täters am Ende und in den blutig inszenierten Tatorten gezeigt.

Körperliche Gewalt wird nicht grundsätzlich diskreditiert, in BIZARRE MORDE steht sie am Ende eines notwendigen Kampfes Gut gegen Böse, zuvor wurden die Morde ironisch präsentiert. In DER COP ist direkte Gewaltausübung Sache des Ermittlers und erfolgreiches Mittel auf dem Weg zur Täterausschaltung. In SIEBEN sind die Morde rational nachvollziehbar im Ritual des Täters und in der Diskreditierung der Opfer (unansehnlich, korrupt, unzünftig, ...) und die konkreten Gewaltaktionen, die gezeigt werden, sind die legitimierte Polizeiarbeit bis auf die Selbstjustiz durch Mills am Ende.

Die unterschiedlichen Reaktionen und Einstufungen der Gewaltdarstellungen in den drei analysierten Filmen eröffnen noch einen weiteren Aspekt der medialen Gewaltein-schätzung. Darstellungen von Gewaltakten sagen allein nichts aus, der Kontext und die Konnotationen definieren den Grad der Gewaltdrastik. Die Schwierigkeit der Vergleichbarkeit filmischer Gewalt wird anhand dieser synoptischen Darstellung offenkundig:

Gewaltakt	BIZARRE MORDE	DER COP	SIEBEN
Tatanbahnung	1245 sek.	0	5 sek.
Tatausführung des Täters	93 sek.	0	20 sek.
Opfer und Tatortspuren	118 sek.	420 sek.	608 sek.
Körperliche Gewaltakte des Ermittlers incl. des Kampfes mit dem Täter	318 sek.	1258 sek.	470 sek.

Tabelle 29: Zeitliches Ausmaß der Gewaltdarstellungen in den drei Beispielfilmen

BIZARRE MORDE, obwohl von der zeitgenössischen Kritik als komödienhaft eingeschätzt, ist demnach der Film, der im Vergleich dieser drei Beispiele mit Abstand die zeitlich ausgedehnteste Darstellung von Gewalttaten des Serienmörders aufweist. Gleichwohl gilt er den Einschätzungen zufolge als der harmloseste, SIEBEN, zeitlich mit den wenigsten Gewaltsekunden, wird aber von den amerikanischen Zensoren als sehr gewaltintensiv (Rate R = restricted, dies fordert in den USA für Personen ab 16 Jahren die Begleitung Erwachsener) eingestuft.

Die Ästhetisierung von Gewalt und Schrecken wird in den drei Filmen unterschiedlich vollzogen. In BIZARRE MORDE, dem Film mit den zeitlich ausgedehntesten Tatabläufen, wird durch Ironie eine Distanz zum Gezeigten aufgebaut, die die Brutalität der Morde vergessen lässt. So sind die Morde an den älteren Damen nur ein lustiges Spiel, auch im Sinne eines Mordes als schöner Kunst. In DER COP wird von Anfang an ein spannender Ablauf an der Seite des Ermittlers Hopkins gestaltet. Gerade in der Nähe zum Protagonisten wird Distanz vermieden, was aber in der Inszenierung nicht durchgehalten wird, zu viele Unglaubwürdigkeiten distanzieren ungewollt. Unter diesem Aspekt ist DER COP ein misslungener Film. Dagegen gelingt es David Fincher in SIEBEN durch eine Unzahl von Faktoren, eine spannende Atmosphäre aufzubauen und diese auch intellektuell reizvoll bis zum Ende durchzuhalten, indem viele Details

erst retrospektiv bedeutungsvoll werden, der Zuschauer demgemäß zwischen Erwartungshaltung und reflektierenden Rückbezügen eingespannt wird. Parallel zum inhaltlichen Spannungsfeld wird durch die visuelle Gestaltung der Undurchdringlichkeit ein weiterer ästhetischer Effekt inszeniert, und schließlich werden in der Drastik der Opferdarstellungen schockierende Elemente eingebaut.

Das Serienmördermotiv erfüllt in diesen drei Filmen unterschiedliche Funktionen. In *BIZARRE MORDE* ist es ein normaler Kriminalfall für Detectiv Blümel, der sich allerdings zu einem sein Privatleben verändernden Ausmaß entwickelt, der Fall wird zum Duell zwischen ihm und dem Täter. In *DER COP* ist der Serienmörderfall der Hintergrund, vor dem die Persönlichkeit eines Polizisten entfaltet wird, in *SIEBEN* schließlich ist der Serienmörderfall ein alle Protagonisten einschließendes und verstrickendes Muster, das in einer Art Studie die Wege der beiden Ermittler beleuchtet.

Die hier geschilderten drei Serienmordfälle basieren nicht auf realen Ereignissen, ähnliche Fälle lassen sich historisch im Fall von *BIZARRE MORDE* etwa mit dem „Boston Strangler“ Alberto de Salvo nachweisen. Finchers/Does Inszenierung der sieben Todsünden weist die wenigsten konkreten Bezüge zu realen Fällen auf.

Alle drei hier untersuchten Filme weisen Männer als Täter und Ermittler, Frauen überwiegend als Opfer aus. Nur in *SIEBEN* spielt das Geschlecht der Opfer scheinbar keine Rolle, allerdings ist auch hier bezeichnend, dass für die Todsünde Wolllust eine Prostituierte geopfert wird und nicht ihr Freier, der ja eigentlich der Wolllust frönt, während sie ihren Körper verkauft. Ebenso muss ein Frau für die Todsünde Hochmut herhalten. Letztlich sind auch in *SIEBEN* die Opfer entsprechend der traditionellen gesellschaftlichen Geschlechterstereotypen verwendet worden.

Angesichts der Zahl der Serienmörderfilme und der in ihnen vorkommenden Motive und Motivelemente, kann kein Grundmuster von Serienmörderfilmen aufgezeigt werden, wie es Eco (1986) oder auch Propp (1972) bei formal ähnlichen Texten (russische Zaubermärchen, James-Bond-Romane) leisten konnten. Dies wurde auch dadurch erschwert, dass das Serienmördermotiv in sehr divergierenden Genres verfilmt wurde¹³³.

Nicht überraschend behandeln viele dieser Motive und Motivelemente, die für das Serienmördermotiv von Bedeutung sind, Überschreitungen von Grenzen. Dies ist bei Kriminalitätsdelikten konstitutiv, werden sie doch erst in ihrer Anomalie wahrgenommen. In diesem speziellen Delikt und seiner filmischen Darstellungsweise werden nun aber auffällig viele Formen von Grenzüberschreitungen behandelt. Die Homologien von Ermittlern und Tätern ist schon angesprochen worden, daneben stellt die Figur des final girls eine Verschmelzung klassischer Opfer- und Ermittlerrollen dar. Serienmörder werden durch ein großes Maß an Ungebundenheit charakterisiert, dies gilt für die scheinbar allmächtigen Typen ebenso wie für die machtorientierten Gewalttäter, für schizophrene Charaktere wie für multiple Persönlichkeitsstrukturen oder Jekyll/Hyde-Typen.

¹³³ Vgl. das Motivinventar zum Serienmörderfilm in Kap. 9.5

Im Ausleben des sexuellen Begehrens wird nicht nur die Autonomie der Opfer verletzt, sondern eine spezifische Form von Grenzüberschreitung zwischen den Geschlechtern praktiziert. Die Gendercharakteristik im Serienmördermotiv ist zudem schon mehrfach angesprochen worden. Gewalt und Sexualität als gesellschaftlich sanktionierte und reglementierte Felder werden in den Serienmörderfällen und -filmen abgesteckt. Dies bezieht sich auf die Drastik der Gewaltdarstellung ebenso wie auf die Verbindung zu sex&crime.

Selbstjustiz und die überproportionale Tötung der Täter am Ende vieler Serienmörderfilme verweisen auf eine Vermischung von Exekutive und Judikative, die Ermittler stellen den Täter nicht nur, sie richten ihn.

Im true-crime-Modus bzw. als (pseudo-) authentische Fallbeschreibungen changieren viele Serienmörderfilme zwischen dokumentarischen und fiktionalen Darstellungsweisen. Sie verweisen dabei auf das Phänomen, dass Serienmorde nicht nur ein beliebtes Filmmotiv darstellen, sondern in der sozialen Wirklichkeit Bedeutung gewonnen haben.

Schließlich werden in Serienmörderfällen private und öffentliche Angelegenheiten (TV-Berichte über die Taten, Zeitungsschlagzeilen, öffentliche Erregung, politischer Druck auf die Ermittlungsbehörden) verquickt, es handelt sich nicht um begrenzte Delikte zwischen spezifischen Opfern und Tätern, sondern um eine allgemeine Gefahr. Entgrenzung scheint der Focus zu sein, unter dem sich die im Serienmördermotiv verhandelten Diskurse und Themen bündeln lassen.

6. Kulturelle und soziale Bezüge in Verfilmungen des Serienmördermotivs

Grundsätzlich ist es Gewalt, die als Grundtenor alle Darstellungen und Reflexionen über Serienmorde durchdringt. Serienmorde sind ein zeitgenössisches Phänomen der sozialen Wirklichkeit, kein ursprünglich filmisches, mythisches oder literarisches Motiv wie Monster, Aliens oder Engel. Wie fast alle anderen Verbrechen, die im Kriminalfilm oder Thriller behandelt werden, verweisen sie auf soziale Problemstellungen (Schutz von Eigentum oder der körperlichen Unversehrtheit), auf die jeweils herrschenden Vorstellungen über Ursachen von Kriminalität, auf Verfahren der Strafe, auf Formen der Herstellung der öffentlichen Ordnung und grundlegend auf Fragen der Normalität, des Ausnahmezustandes und der Grenzen in einem sozialen Gefüge.

Speziell im Serienmördermotiv wird ein eindeutig konturiertes Verhältnis der Geschlechter vorgeführt und problematisiert: Männer sind Täter, Frauen sind Opfer. Auch dieser seit Beginn der Serienmörderfälle dominante Umstand muss hinsichtlich seiner sozialen und historischen Hintergründe reflektiert werden.

Schließlich steht das Unterhaltungsmotiv *Serienmörder* in einer kulturellen Tradition, die übergreifend Ästhetik des Schreckens genannt wird. Hierbei ist von Interesse, welche kulturellen Muster entwickelt worden sind, bis ein eigentlich unangenehmes Thema wie der wiederholte Mord an Menschen in einer häufig abschreckenden Darstellungsweise (Schreie, Blut, verwundete Körper, ...) zum Gegenstand positiv besetzter Freizeitgestaltung werden konnte. In diesem Zusammenhang muss der Blick auch auf Rezeptionsweisen und ihre Funktionen für die Zuschauer gerichtet werden. Denn wenn spannende Unterhaltung heutzutage Allgemeingut geworden ist, hat sie diese Position keineswegs selbstverständlich eingenommen. Aus dieser Fragerichtung lassen sich Aufschlüsse über den Zusammenhang zwischen Motiv und Nutzung, Funktion oder Bedeutung erwarten.

6.1. Der Serienmörderfilm und seine Entsprechung zur Wirklichkeit

Die filmische Verwendung des Motivs Serienmörder ist von Beginn an orientiert an authentischen Fällen, ohne dass damit konkrete Ereignisse rekonstruiert worden wären. Die schon in den zwanziger Jahren zum Mythos gewordene Figur Jack the Ripper wird in *DAS WACHSFIGURENKABINETT* (D 1924, Paul Leni), *THE LODGER* (GB 1926, Alfred Hitchcock) und in *DIE BÜCHSE DER PANDORA* (D 1928, Georg Pabst) verwendet, ohne sie oder ihre historischen Taten in den Mittelpunkt zu rücken. Erst mit Fritz Langs *M-EINE STADT SUCHT EINEN MÖRDER* gerät ein Serienmörder in das Zentrum der Handlung, doch diesmal handelt es sich nicht um die Verfilmung eines

realen Falles, sondern Lang verwendet zeitgenössische Begleitumstände (Massenpanik, Selbstjustizgelüste, ...), um seine Geschichte authentisch erscheinen zu lassen¹³⁴.

Auch in den fünfziger Jahren orientierten sich Serienmörderfilme an authentischen Fällen: NACHTS, WENN DER TEUFEL KAM (D 1957, Robert Siodmak) an Bruno Lüdke, PSYCHO an Ed Gein, der auch zu BESESSEN (DERANGED, Kanada 1974, Jeff Gillen) und BLUTGERICHT IN TEXAS¹³⁵ inspirierte. Der deutsche Serienmörder Peter Kürten wurde nochmals in DER MANN, DER PETER KÜRTE HIEß (VAMPIRE DE DUSSELDORF, F/SP 1965, Robert Hossein) zum Filmhelden, Albert de Salvo in DER FRAUENMÖRDER VON BOSTON, Ted Bundy in ALPTRAUM DES GRAUENS, Andrey Chikatilo in CITIZAN X, Fritz Haarmann in DER TOTMACHER und in DIE ZÄRTLICHKEIT DER WÖLFE. Fast jeder spektakuläre Serienmörder wurde in Spielfilmen aufgegriffen, in den neunziger Jahren verstärkt durch Fernsehproduktionen unter dem Etikett Doku-Drama, z.B. EISKALTE LIEBE – PSYCHOGRAMM EINES MÖRDERS (D 1995, Jan Ruzicki) über den "Heidemörder" Thomas Holst.

Grundlage für SIEBEN war ein Drehbuch von Andrew Kevin Walker. Im Presseinformationsheft der Constantin Film (1995, 9) wird er zitiert: „Ich schrieb SIEBEN, während in Manhattan wieder ein Ritualmörder sein Unwesen trieb, was dort fast schon zur Tagesordnung gehört ... An jeder Straßenecke hat man fast den Eindruck, als gedeihe das Verbrechen hier besser als irgendwo sonst auf der Welt. So griff ich das Motiv des Sündenpfahls auf und kam auf die Idee, den Serienkiller der Story nach dem Muster der sieben Todsünden morden zu lassen.“

Ursachen für diese starke Orientierung an Ereignissen der Kriminalgeschichte ist das Interesse an spektakulären Kriminalfällen, was nicht nur Serienmorde betrifft, sondern auch andere Sensationen und Katastrophen. „Wir spielen ein bisschen mit der Angst der Leute – und machen gleichzeitig klar: Du bist noch einmal am Schicksal vorbeigeschlittert“¹³⁶ beschreibt SAT 1 – Produzent Thomas Teubner das Interesse der Zuschauer. Traditionell hatten Bänkelsänger und später Zeitungen *reale* Schauergeschichten unters Volk gebracht, in telekommunikativen Zeiten haben der Film und das Fernsehen davon einen großen Anteil übernommen. Das Sensationelle findet Aufmerksamkeit, verstärkt noch in der Kombination mit Gewalt und Sex. Das Produzenteninteresse bei der Ausschlichtung authentischer Ereignisse ist offensichtlich, bei den Rezipienten lassen sich voyeuristische Interessen und Schaulust vermuten, stärkerer Thrill vor dem Hintergrund der Authentizität der zugrunde liegenden Fälle sowie Orientierungsbedarf darüber, was da draußen in dieser bösen Welt alles passieren kann.¹³⁷ Durch Informations- und Unterhaltungsbeiträge transferieren die Massenmedien das Soziale ins Spektakuläre.

¹³⁴ Der Serienmörder Peter Kürten wird häufig als Bezugspunkt der Langschen Filmerzählung genannt, vgl. Jacobsen, Kaes (1993, 67).

¹³⁵ Gerne wird mit dem Prädikat der Authentizität geworben, um den Thrill zu erhöhen. In einem Horror-Special der Filmzeitschrift Cinema (5/1990, 149) beruht BLUTGERICHT IN TEXAS auf „wahren Ereignissen“.

¹³⁶ Bents/Bailo 1996, 10.

¹³⁷ Vgl. zum Modus Reality-TV z.B. Lilienthal 1993, Gangloff 1994, Wegener 1994, Weischenberg 1997.

Grundsätzlich weist der Serienmörderfilm eine starke Orientierung an der Kriminalitätsrealität auf. Ganz im Bild von Paul Valéry, wonach der Löwe als verdautes Lamm zu verstehen sei, sind die fiktionalen Texte über Serienmörder Verarbeitungen von Kriminalfällen, ohne dass es dabei um Authentizität ginge. Der Fall Ed Geins, der als Vorlage für *PSYCHO*, *BESESSEN* und *BLUTGERICHT IN TEXAS* genannt wird, macht dies deutlich. Nur *BESESSEN* weist größere Nähe zu dem Fall auf, alle anderen beziehen nur Details, z.B. die mumifizierte Leiche der Mutter, daraus.

Auch die Figur des aus den Ermittlungen hervorgegangen Profilers hat als Referenz an die kriminologische Wirklichkeit Einzug in die Serienmörderfilme gehalten, bis hin zur Kreation einer eigenen TV-Serie.

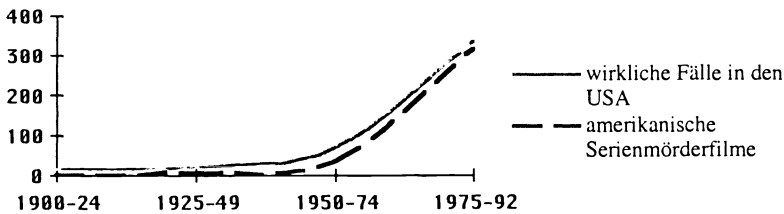


Diagramm 13: Serienmörderspielfilme und Serienmörderfälle in den USA

Die Parallelität von Serienmörderkriminalität¹³⁸ und ihrer filmischen Verwertung ist offensichtlich, wobei die Zahl der realen Fälle lange über der Zahl der Serienmörderfilme lag. Eine Fortsetzung dieses Vergleichs in die neunziger Jahre hinein ergab, dass die Spielfilmproduktionen inzwischen deutlich vor den realen Kriminalitätsfällen rangiert:

1990-94 178 Serienmörderfilme und 86 reale Fälle,

1995-97 122 Filme bei bisher 84 bekannt gewordenen Fällen¹³⁹.

Diese Korrelation ist auch deswegen bedenkenswert, da sie die wachsende Bedeutung von Serienmördern in der Realität und ihre symbolische Verarbeitung belegt. Dabei haben die öffentliche und massenmediale Reaktion auf ihre Taten für viele Serienmörder durchaus stimulierende Wirkung, wie es unter anderem bei dem „Son of Sam“ genannten New Yorker Mörder Berkowitz bekannt wurde¹⁴⁰.

Die Klammer zur sozialen Wirklichkeit wird in Serienmörderfilmen darüber hinaus durch seine mediale Erscheinungsform gesetzt. Massenmedien wie Film und Fernsehen transportieren immer einen wirklichkeitsbezogenen Anspruch mit, denn sie bilden offensichtlich eine Wirklichkeit photographisch/filmisch ab. In der Rezeption wird die

¹³⁸ Die Angaben zu den wirklichen Serienmörderfällen entstammen einer FBI-Studie von 1992 (Jenkins 1994, 29) und wurden mit den amerikanischen Serienmörderfilmproduktionen konfrontiert.

¹³⁹ Diese Statistiken sind allerdings immer mit Vorsicht zu betrachten, sie liefern Hinweise und verweisen auf Trends, geben aber keinesfalls die Wirklichkeit wieder.

¹⁴⁰ Vgl. Douglas/Olshaker 1998, 166.

wirklichkeitsbezogene Kraft der filmischen Bilder und Töne zum wichtigsten Mittel der Erzeugung einer eigenen, fiktiven Film-Realität. Gelungen ist dies, wenn das Medium sich selbst vergessen macht durch Spannung, Fesselung oder Plausibilität. Die Ästhetik der Videobilder sorgte zusätzlich als Produktionsstil und -rahmen für die abnehmende Trennung zwischen Repräsentation und Erfahrung in der zeitgenössischen Kultur (vgl. Pence 1994, 528).

Der Reiz von Spielfilmen wird häufig darin gesehen, dass etwas möglichst authentisch, wie in echt, präsentiert wird und damit seinen fiktiven Charakter, sein ‚Als-ob‘, zugunsten von Affekten wie Angst und Erschrecken vergessen macht¹⁴¹. Aufwendige Stunts und Special Effects oder Filme, die von der Sexualität bis zur härtesten Gewalt alles zeigen, bedienen die Suche nach Authentizität, nach dem Gefühl des Dabeiseins. Der Mythos Snuff-Film verweist auf die Attraktion von authentischer Gewalt im Film, wenn damit kokettiert wird, dass es Filme gibt, in denen die Opfer wirklich gestorben sind. Neben dem Tatbestand Mord erschreckt an dieser immer wieder diskutierten Frage die Vorstellung, dass es Leute gibt, die auf derartige Filme versessen sind, denen erst die Gewissheit der Darstellung realer Gewalt den erstrebten Kick gibt¹⁴².

Klassische formale Elemente, um den Authentizitätsgrad eines Spielfilms zu erhöhen, sind z.B. die Einblendung von Orts- und Zeitangaben, was als Referenz an ein konkretes Ereignis verstanden wird. *BLUTGERICHT IN TEXAS* beginnt (pseudo-)dokumentarisch, verweist fälschlicherweise auf einen authentischen Fall. Die Wirklichkeit wird als Komponente der Angstverstärkung bemüht.

Seit den achtziger Jahren haben sich auch weitere Gestaltungsmodi des Reportagebereichs im Serienmörderfilm etabliert, etwa eine hektische Kameraführung, ein scheinbar situatives Durcheinander vor der Kamera, Sichtbarkeit von Filmgerät und Filmemachern. All das suggeriert, dass es sich bei dieser Aufnahme um keine glatte Spielfilmproduktion handelt, sondern um ein Doku-Drama, wobei diesem dann abgenommen wird, dass es sich um ungestellte Wirklichkeit handelt. *MANN BEIßT HUND* oder *NATURAL BORN KILLER* sind extreme Beispiele dieser Darstellungsmodi. *MANN BEIßT HUND* ist Reality-TV konsequent weitergedacht und kann als Parodie des Cinema Verité gesehen werden. *NATURAL BORN KILLER* thematisiert weniger die Serienmörder als ihre Mythologisierung durch die Massenmedien. Die Täter verschwinden hinter ihrer Inszenierung, ganz im Sinne von Baudrillards Simulationsthese. So wie die Wirklichkeit hinter ihrer Simulation verschwindet, wird der vermarktete Mord verharmlost, verschwindet hinter seiner spielerischen Darstellung. Der Prozess der Mythenbildung des Serienmörders macht aus seiner historisch-sozialen Genese ein quasi naturhaftes Phänomen. „Der Mythos wird nicht durch das Objekt seiner Botschaft definiert, sondern durch die Art und Weise, wie er diese ausspricht.“ (Barthes 1970, 85) Mythen verweisen auf komplexe Verbindungen kollektiver

¹⁴¹ „Besonders die scheinbare Faktizität ikonischer Zeichen auf der Ebene des visuellen – aber auch des auditiven Diskurses erzeugt dabei den Eindruck einer unmittelbaren ‚Abbildung‘ der Realität.“ Bauer 1992, 14.

¹⁴² Vgl. die Ausführungen zur Tradition einer Ästhetik des Schreckens in Kap 5.5.

Erinnerung mit individuellem und orientierendem Wissen, sie fungieren als Fixpunkte der Identitätsentwicklung.

Nebenbei zeigen Massenmedien in vielen Serienmörderfilmen ihre Funktion als realitätserzeugende Größe, häufig tauchen Reporter, Kamerateams und Fernseh-



Abbildung 31-35: Filmstills aus BLINDFOLD, HALLOWEEN – DER FLUCH DES MICHAEL MYERS, DER SERIENKILLER – Klinge des Todes, BLACKOUT und THE LODGER

berichte als Referenten der Ereignisse auf, so, wie in früheren Filmen die ins Bild rotierende oder einfach leinwandfüllende Tageszeitung als innerdiegetische Form des Wirklichkeitsbezuges und als Beleg des öffentlichen Interesses dienen. Reporter und veröffentlichte Meinung dienen weiter dazu, den Druck auf Ermittler zu erhöhen und dem Serienmörder ein Forum zur Befriedigung seiner Popularitätsgier zu bieten.

Ein ganz anderer Konnex zwischen Serienmörderfilmen und der Realität ist gegeben, wenn sich Mörder bei ihren Befragungen auf Filmserienmörder beziehen¹⁴³, wenn dadurch die Fiktion verantwortlich gemacht wird für ihr Tun und damit die schlimmsten Befürchtungen von Medienwirkungsforschern und -pädagogen scheinbar Gewissheit werden. Einschränkend dazu muss angemerkt werden, dass den Tätern von ihren Anwälten als möglicherweise strafmindernd geraten wird, diese Bezüge herzustellen. Dennoch ist dieses Phänomen in der Gewaltkriminalität belegt, wie der Terminus Nachahmungstäter bezeugt. Der Reagan-Attentäter John Hinckley sah sich 1981 durch den Film TAXI-DRIVER angeregt, der sich wiederum auf den George C. Wallace-Attentäter Arthur Brenner bezog. Der Düsseldorfer Serienmörder Peter Kürten machte

¹⁴³ Caputi (1990, 9) schildert einen solchen Fall, in dem Jason aus FREITAG DER 13. als Vorbild genannt wurde. Im deutschen Sprachraum ist vor allem Glogauer (1991) als vielfach kritisierte Vertreter dieser Form konkreter Medienwirkung zu nennen.

das Vorbild Jack the Ripper und die Medienberichterstattung über Mordfälle für seine eigenen Taten verantwortlich; Randolph (1994, 6) erwähnt Heinrich Pommerenke, der sich in seinem Prozess 1960 wegen vierfachen Frauenmordes auf den Film DIE ZEHN GEBOTE (THE TEN COMMANDMENTS, USA 1956, Cecile B. Demille) bezog und darin eine Rechtfertigung für seine Straftat gegen böse Frauen sah.

6.2. Serienmörderkriminalität in der sozialen Wirklichkeit

Das Filmmotiv des Serienmörders ist nordamerikanisch, obwohl der Urahn der Serienmörder in London agierte und obwohl dieses Motiv anfänglich im englischen Kriminalroman und im deutschen Spielfilm vorkam. Seit den zwanziger Jahren hat sich der Anteil amerikanischer Produktionen zu diesem Motiv kontinuierlich gesteigert, bis er von 1980 bis 1994 mit 88% der Serienmörderfilme das Angebot dominierte.

Parallel dazu gehen FBI-Schätzungen (vgl. Newton 1992) und viele Autoren davon aus, dass 70 bis 80% aller Serienmörderfälle in den USA stattfinden, Europa rangiert mit ungefähr 17% weit dahinter, Deutschland kommt danach auf einen Anteil von etwa 4%. Egger (1990, 59ff) weist in seiner Untersuchung auf der Basis von 159 amerikanischen Serienmördern¹⁴⁴ zwischen 1795 und 1988 eine bis in die achtziger Jahre steigende Rate von Serienmördern und Opfern aus:

	Fälle	Opfer	Opfer pro Jahr
1795-1824	5	44-47	1-2
1825-1849	2	58	2
1850-1874	8	64-150	3-6
1875-1899	7	97-214	4-9
1900-1924	14	184-251	7-10
1925-1949	13	133-174	5-7
1950-1974	51	492-675	20-27
1975-1988	59	411-692	29-42
gesamt	159	1483-2161	7-11

Tabelle 30: Serienmörderfälle und Opferzahlen in den USA nach Egger (1990)

Auf der Basis dieser Zahlen errechnet Egger für die Zeit von 1795 bis 1969 0,5 Serienmörderfälle pro Jahr, von 1970 bis 1988 5,4 pro Jahr. Andere Autoren (z.B. Newton 1992 oder Bourgoïn 1995) argumentieren mit anderen Zahlen, was unter anderem damit zusammenhängt, dass ihre jeweiligen Definitionen von Serienmördern nicht identisch sind. Alle Autoren und Studien weisen allerdings den stark steigenden

¹⁴⁴ An dieser Stelle muss nochmals darauf hingewiesen werden, dass die in dieser Arbeit vorgenommene Definition eines Serienmörders teilweise von der in den hier vorgestellten Untersuchungen divergiert, vgl. dazu Kap 2.1.

Charakter der Serienmörderkriminalität auf und in allen Untersuchungen liegt der Schwerpunkt in den USA.

Diese Ergebnisse zeigen einen auffälligen Zusammenhang zu den Produktionszahlen von Spielfilmen, die das Motiv Serienmörder behandeln, wonach Serienmörderfilme und Serienmörderkriminalität parallel bis in die neunziger Jahre angewachsen sind, in den letzten beiden Jahrzehnten sogar extrem. Dies besagt allerdings noch nichts über die Hintergründe dieser Parallelität.

Für Deutschland lässt sich ein derartiges Nebeneinander von realen Fällen und filmischen Bearbeitungen nicht belegen. In den zwanziger Jahren, in denen es mit Fritz Haarmann, Peter Kürten oder Karl Denke eine Anzahl prominenter Serienmörder gab, haben sie ihre filmästhetische Spur vor allem in Fritz Langs *M-EINE STADT SUCHT EINEN MÖRDER* hinterlassen. Der große Anteil deutscher Produktionen seit Mitte der neunziger Jahre aber korrespondiert glücklicherweise nicht mit einer vergleichbar steigenden Zahl von Serienmörderfällen in Deutschland.

Amerikanische Autoren (Egger 1990, 12ff; Newton 1992, 0; Norris 1988) haben im Zusammenhang mit der steigenden Zahl von Serienmörderfällen von Epidemie oder Welle gesprochen. Cheney (1992, X) nennt in Bezugnahme auf das FBI 500 aktive Serienmörder in den USA, Watson (1995) spricht von jährlich 5000 Tötungsdelikten durch Serienmörder. Jenkins (1994) setzt sich gerade mit der Funktionalisierung des Serienmörderthemas in der amerikanischen Öffentlichkeit auseinander und sieht darin ein Instrument der politischen/ juristischen Institutionen, der Massenmedien und der populären Kultur, um ihre Interessen zu fokussieren: „The Justice Department formulates the image, which is transformed and publicized in fiction, which in turn shapes public attitudes and expectations; while the news media present stories that respond to these images and stereotypes. In turn, the investigative priorities of bureaucratic agencies are formed by public and legislative expectations, which are derived from popular culture and the news media.“ (Jenkins 1994, 223) Das Thema eignet sich vorzüglich zu Beförderung konservativer Rechtspolitik (Wer verdient die Todesstrafe, wenn nicht der Serienmörder? Wann, wenn nicht in diesen Fällen, müssen die Kompetenzen der Ermittlungsbehörden ausgeweitet werden?), bedient die Interessen an sensationellen Themen (sex&crime) und kann im Rahmen einer Alltagsästhetik des Schreckens zur kulturellen Profilierung benutzt werden. In ihrer Suche/-t nach Sensationen und Aktualität als profilierendem Senderangebot stürzen sich die Nachrichtenredaktionen auf jeden Mordfall, was in den USA im Fall Simpson, aber auch bei dem Versace-Mörder Cunanan zur Entwicklung eines neuen Sendeformats als Echtzeit-Doku-true-crime-Dramen führte.

Begriffe wie Epidemie oder Welle, die in true-crime-Reportagen für das Phänomen der Serienmörder verwendet werden, hält Jenkins für Sensationsmache, die präsentierten Zahlen hält er für bewusst übertrieben, vor allem wenn man sie in Relation zur gesamten amerikanischen Mordhäufigkeit sieht. Speziell das FBI hat die Popularisierung der Serienmörder gefördert, weil sich damit eine bundespolizeiliche Einfluss-erweiterung idealtypisch betreiben ließ. In diesem Sinne wurden Journalisten umfassend mit Material versorgt, das FBI-Hauptquartier in Quantico zum Drehort für

DAS SCHWEIGEN DER LÄMMER. Auch Stote/Standing (1995) haben daher die Serienmörderfälle in Relation zur Bevölkerungszahl und zu allen anderen Morden gesetzt und interpretieren die Zahlen als nicht über das generelle Ansteigen von Mordraten hinaus bedenklich:

	1951-60		1981-90	
	Number	Rate	Number	Rate
Serial Murder	39	.024	139	.059
Mass Murder	168	.102	374	.158
Total	207	.126	513	.217
Total homicides per decade	78041	47.3	206842	87.1

Tabelle 31: Frequences of Serial, Mass and all Homicides (Cases), with Rates per 100.000 Population (Stote/Standing 1995, 315)¹⁴⁵

Im Unterschied zu Stote/Standing lässt sich an ihrem Zahlenmaterial sehr wohl ein überproportionaler Anstieg von Serienmorden im Vergleich zu anderen Morden feststellen. Denn zwischen den beiden Vergleichsdekaden steigert sich die Zahl der Serienmorde um 356%, während es bei den übrigen Mordfällen eine Steigerung von 265% gibt. Auf jeweils 100000 der Bevölkerung bezogen, ergibt sich eine Steigerung von 246% bei Serienmorden gegenüber 184% bei den übrigen Mordfällen. Und auch Jenkins Argumentation, die, pointiert zusammengefasst, auf das Fake der Serienmörderbedrohung hinausläuft, ist einzuschränken. Selbstverständlich ist die von ihm beschriebene Instrumentalisierung des Serienmörderproblems durch Justiz- und Polizeibehörden nachweisbar und seine Kommerzialisierung weit verbreitet. Gleichwohl bleibt es ein stark angewachsenes kriminologisches und kulturelles Phänomen mit spezifischen sozialen Ursachen und Auswirkungen.

Wichtig bei der Erörterung der erschreckend hohen amerikanischen Mordzahlen ist die spezifische Tradition einer hohen Gewaltbereitschaft. So gab es etwa 1980 in den USA 23044 Morde, in Großbritannien mit einem Viertel der amerikanischen Bevölkerung aber nur 549 (vgl. Wilson 1990, 75f). Soziologen wie Holmes/DeBurger (1988, 37 und 147) oder Giddens (1995, 150ff) nennen als Gründe für die hohen Mordzahlen in den USA die historische Ideologie der Gewalt als kulturelles Erbe (Gründungsmythos, frontier) der amerikanischen Gesellschaft, die Omnipräsenz von Waffen (mehr Waffenläden als Tankstellen, allgemeine Akzeptanz gegenüber privatem Schusswaffenbesitz¹⁴⁶, ideologische Besetzung des Waffenbesitzes, ...) und die stillschweigende Akzeptanz von Gewaltausübung in Subkulturen (Szenen) oder im Familienbereich. Sowohl Serienmorde als auch Morde insgesamt haben in den USA einen starken Anstieg seit den fünfziger Jahren zu verzeichnen:

¹⁴⁵ Unterschieden wird hier zwischen Serien- und Massenmördern, vgl. auch dazu die Definitionen in Kap 2.1.

¹⁴⁶ USA-weit werden 200 Millionen Schusswaffen in privatem Besitz geschätzt, vgl. Stock 1994, 184.

	Gesamt	pro 100.000
1955	6850	4,8
1960	9000	5,0
1965	9850	5,1
1970	15810	7,8
1975	20510	9,6
1980	23044	10,2
1984	18692	8,0

Tabelle 32: Morde in den USA¹⁴⁷

Mit Beginn der achtziger Jahre ist die Mordrate in den USA nicht weiter angestiegen, allerdings wuchs in den letzten Jahren die Zahl der Sexualmorde, allein zwischen 1976 und 1984 um 160% (Faludi 1993, 19). Auch Vergewaltigungen haben eine hohe Zuwachsrage, das FBI geht von 128% aus (vgl. Dietze 1997, 168).

Als allgemeine Ursachen für das aus europäischer Sicht ungewöhnlich hohe Maß an Gewalkriminalität in den USA nennen Holmes/DeBurger (1988): Gewalt als selbstverständliche Interaktionsform in der Gesellschaft, Gewöhnung an Gewalt durch Alltags- und Medienerfahrung, Suche nach Thrill, Anonymität, hohe Impulsivität und Gefühllosigkeit, Ablehnung von positiven Werten und Normen und die im Bewusstsein der Bevölkerung fest verankerte gewaltdurchgezogene Tradition der amerikanischen Geschichte.

Wilson (1990, 297ff) listet acht Faktoren als Hintergründe steigender Serienmörderzahlen in den USA auf: Kriegskindheiten, sexueller Missbrauch, Gewalt als Form des sozialen Aufbegehrens, zu enge Population, Frauenemanzipation als Provokation für tradierte Gendervorstellungen, Autoritätsverluste des Staates, sexuelle Freizügigkeit als Ursache steigender sexueller Begehrlichkeit, Sexualität als Ventil für Frustration in anderen Lebensbereichen.

Dies stellt natürlich keine nur annähernd differenzierte Ursachenforschung für das große Gewaltpotential der amerikanischen Gesellschaft dar, skizziert aber den Rahmen, in dem verschiedene Autoren aufgrund biographischer Untersuchungen und deren Interpretation Ursachen für die Entwicklung zu Serienmördern sehen. Basis dafür ist eine breit angelegte FBI-Studie, die umfassend Einblick in die persönlichen Hintergründe von 36 Serienmördern bietet¹⁴⁸.

Genannt werden überwiegend negative Erfahrungen der Täter in ihren eigenen Familien (Scheidung und Trennung der Eltern, allein erziehende Elternteile), breite persönliche Gewalterfahrung (Schläge, Isolation, sexueller Missbrauch) und soziale Auffälligkeiten (keine soziale Gruppenintegration, fehlendes Vertrauen, Einzelgängertum, Drogenmissbrauch, kriminelle Erfahrungen). Keines dieser Merkmale und auch nicht ihre Summe prädestinieren zum Serienmörder, aber die Ähnlichkeit vieler Täterbiographien verweist deutlich auf familiäre und soziale Wurzeln dieser speziellen

¹⁴⁷ Vgl. Holmes/DeBurger 1988, 14.

¹⁴⁸ Vgl. Newton 1992, 127 und Bourgojn 1995.

Form von Gewaltkriminalität. Es handelt sich meist nicht um von Geburt an vorherbestimmte Täter (psychisch gestört, krank), vielmehr werden sie in einem längeren Sozialisationsprozess gebildet, wobei durchaus spezielle Erbanlagen als ein verstärkender Faktor angenommen werden können. Pointiert gesagt werden Serienmörder gesellschaftlich produziert. Sie sind keine bösen Eindringlinge oder Mutationen, sondern spiegeln in ihrer Persönlichkeitsstruktur und in ihrem Verhalten ein Extrem gesellschaftlich und familiär ermöglichter Entwicklung wider.

Eine lange Liste von Verhaltensauffälligkeiten illustriert das Persönlichkeitsbild eines typischen Serienmörders: Lern-/ Schulprobleme; neurologische Befunde (Bett-nässen, häufige Unfälle, Kopfschmerzen, Krämpfe); Unehrllichkeit; Probleme mit Autoritäten und der Selbstkontrolle; Vorlieben für bizarre Sexualität; Eigentumsdelikte; selbstschädigendes Verhalten; Drogenmissbrauch; Vorlieben für Feuer, Blut und Tod.

Nicht zufällig lassen sich in diesem Kanon viele Merkmale jugendlicher Subkulturen wiederfinden, schließlich wird Auffälligkeit immer aus Sicht der die Normalität definierenden Kräfte, in diesem Fall die Erwachsenenwelt und ihre Ordnungsinstanzen, bestimmt. Interessant an diesen Untersuchungen ist summarisch der Verweis auf gesellschaftliche Ursachen des Phänomens Serienmord, seine wachsende Bedeutung in der nordamerikanischen Wirklichkeit, die inzwischen großen Anstrengungen, dieses Phänomen zu erforschen und einzudämmen, und das hohe Maß an Wirklichkeitsreferenz, die in vielen Serienmörderfilmen Erfahrungen mit realen Serienmördern verarbeitet. Wenn es in diesen Filmen um biographische Hintergründe als Erklärungshinweis für die Genese eines Täters geht, werden die oben aufgeführten Merkmale mit hoher Wahrscheinlichkeit genannt werden.

Klassische Unterhaltungsspielfilme spielten schon immer mit der Realität ihres Themas oder bestimmter Motive und ihrer Zuschauer. Wollen sie deren Alltag vergessen machen, bemühen sie sich um eine möglichst weitgehende Illusion einer - fiktiven - Realität. Daher gestalten Spielfilme nicht nur ihre innerdiegetische Filmwelt, sondern modellieren auch die Vorstellungswelt ihrer Zuschauer und damit deren Realität. Greifbar werden solche Abläufe etwa im Starkult und Fanbereich, in durch Medienangeboten ausgelösten Zuschauerreaktionen (als unerreichter Klassiker muss dafür Orson Welles Hörspiel "Krieg der Welten" gelten¹⁴⁹) oder etwa durch den nachhaltigen Einfluss auf Einstellungen der Rezipienten. Kriminalitätsfurcht¹⁵⁰ ist ein prägnantes Beispiel dafür, sie wird weniger aus offiziellen Kriminalitätsstatistiken oder realen persönlichen Erfahrungen genährt, sondern durch das häufig massenmedial vermittelte Wissen über Kriminalität. Dieser Agenda-Setting- Effekt der Massenmedien basiert dabei nicht nur auf Nachrichtensendungen oder anderen Dokumentationsformen, sondern erstreckt sich auch auf das fiktionale Angebot. Ein Themenkomplex, an dem sich diese Verknüpfung von Wirklichkeit und fiktionalen Repräsentationen aktuell zeigen lässt, ist der sexuelle Missbrauch von Kindern¹⁵¹. Nahezu im Gleich-

¹⁴⁹ *War of the Worlds*, gesendet am 30.10.1938, ein anderes Beispiel ist der Fernsehfilm SMOG (D 1973, Wolfgang Menge).

¹⁵⁰ Vgl. Schneider 1977 und Taschler-Pollacek/Lukesch 1990.

¹⁵¹ Ähnliches lässt sich beim Thema Aids feststellen.

schritt wurde dieses Thema in den Diskursagenturen der Wirklichkeitsklärung (Kriminalität, Justiz, Psychologie, ...) und in den unterschiedlichsten Unterhaltungsgattungen und -genres ausgebreitet. Als vorläufiges Ergebnis dieser breiten Problematisierung lassen sich öffentliche Sensibilisierung, geschärftes Bewusstsein von Ordnungsinstanzen und Eltern, aber auch Überreaktionen ausmachen. Sexueller Missbrauch ist zum öffentlichen Thema geworden, so wie auch Serienmorde seit den siebziger Jahren in einer vergleichbaren Parallelität von realen Fällen und fiktionalen Angeboten (Literatur, Spielfilm, Musik, ...) als drastische Kriminalitätsform im allgemeinen Bewusstsein fest verankert wurden.

6.3. Geschlecht, Gender und das Serienmördermotiv

Serienmörderfälle und -filme weisen eine eindeutige geschlechtliche Polarität auf: Männer sind Täter (85%) oder Ermittler (74%), Frauen sind Opfer (76%). Damit reißen sich diese Befunde nahtlos in das traditionelle Bild ein, das in unserer westeuropäisch-nordamerikanischen Kultur von den beiden biologischen Geschlechtern herrscht: Männer sind aktiv, Frauen passiv. Vor allem die Gender Studies¹⁵² haben in den letzten Jahrzehnten auf die soziale Dimension der bis dahin rein biologisch beschriebenen Merkmale von Männern und Frauen verwiesen. Unter Gender, ein deutscher Begriff dafür fehlt¹⁵³, fasst Clover (1992, 181) die sozialen Merkmale von Personen, also was ist männlich bzw. weiblich: „...masculinity and femininity are more states of mind than of body.“ Anders ausgedrückt: „Gender bezeichnet ein Symbolsystem, das die Kategorien „männlich“ und „weiblich“ konstituiert.“ (Seifert 1995, 42).



Abbildung 36: Filmstill aus DAS GEHEIMNIS DER SCHWARZEN HANDSCHUHE

Aus Sicht der Gendertheorie wird nicht nach dem Unterschied zwischen Männern und Frauen gefragt, sondern nach den Mechanismen, die diese Unterschiede produzieren. Auf die Bedeutung dieser Mechanismen für Sozialisation und Identitätsbildung hat unter anderen Hagemann-White (1988, 234) hingewiesen: „Unabhängig von der Art, wie konkrete Eltern und Erziehungspersonen die eigene Haltung zur Geschlecht-

Aus Sicht der Gendertheorie wird nicht nach dem Unterschied zwischen Männern und Frauen gefragt, sondern nach den Mechanismen, die diese Unterschiede produzieren. Auf die Bedeutung dieser Mechanismen für Sozialisation und Identitätsbildung hat unter anderen Hagemann-White (1988, 234) hingewiesen: „Unabhängig von der Art, wie konkrete Eltern und Erziehungspersonen die eigene Haltung zur Geschlecht-

¹⁵² Vgl. z.B. Lorey 1993.

¹⁵³ Im englischen Sprachraum wird zwischen biologischem Geschlecht *sex* und dem sozialen Geschlecht *gender* unterschieden.

terordnung definieren, erzwingt unsere Kultur eine Selbstzuordnung als Mädchen oder Junge im Unterschied zum jeweils anderen Geschlecht als Bedingung der Möglichkeit von Identität.“

Im Zusammenhang mit medienwissenschaftlichen Themenstellungen ist vor diesem Hintergrund nach dem Anteil bzw. der Bedeutung von Massenmedien bei der sozialen Konstruktion und Bedeutungsproduktion der Geschlechter zu fragen. Nicht nur aus feministischer Sicht gilt: „Die Kultur, wie wir sie kennen, ist das Selbstbild des Patriarchats“ (Kappeler 1988, 62). Ganz in diesem Sinne, aber unter einem gänzlich anderen Blickwinkel hatte der Soziologe Helmut Schelsky (1973, 234) geschrieben: „Gerade weil die soziale Normierung des Geschlechtsverhaltens zu den grundlegenden Kulturleistungen gehört, wird sie mit Recht in allen Gesellschaften über die biologische Gebundenheit hinaus fixiert und mit allen verfügbaren Mitteln sozialer



Abbildung 37 und 38: Filmstill aus DER NEW YORK RIPPER und aus MORD BIZARR

Sanktionierung und Tabuierung geschützt.“ Frauenemanzipation und Liberalisierungstendenzen haben nun zur Aufweichung dieser sozial normierten Geschlechterordnung geführt, inzwischen ist die „biologische Gebundenheit“ der Geschlechter vielfach in Frage gestellt. Dennoch hat es noch keinen tief greifenden Wandel der Vorstellungen von männlich/weiblich gegeben, die tagtäglich massenmedial verbreiteten Geschlechterstereotype illustrieren vielmehr weiterhin tradierte Modelle. Im Hinblick auf das Motiv Serienmörder betont Luca (1993, 12f): „Medienwelten reproduzieren generell starre Geschlechterrollenstereotype, die in dem Genre „Gewaltvideo“ eine spezifische Ausprägung erfahren.“¹⁵⁴ Und

Mediensozialisation endet nicht mit dem Eintritt in das

¹⁵⁴ Luca hat die Bedeutung von Gewaltfilmen für die geschlechtliche Sozialisation für männliche und weibliche Jugendliche differenziert untersucht und dargestellt.

Erwachsenenalter. Die hohe Präsenz von Gewaltfilmen und ihre immer wiederkehrenden Botschaften und Strukturen bleiben auch für Erwachsene orientierend. Der große Zuspruch, den diese Unterhaltungsformen genießen, spricht für die kollektive Bedeutung primär im nordamerikanischen Rezeptionsraum. Im Unterhaltungsangebot lässt sich der Stand der jeweils aktuellen Genderkonstruktion ablesen, aber darüber hinaus helfen die Massenmedien, speziell in ihren „nur unterhaltenden“, scheinbar intentionslosen Produkten, bei der Bildung sozialer Stereotype mit. So sind z.B. im amerikanischen Film Frauen meist attraktiv und jung, Männer kräftig und einzelgängerisch. Für das deutsche Fernsehen hat Weiderer (1993) die gängigen Gendermodelle untersucht, auch hier ist Frau z.B. durch ihre äußere Erscheinung (jung, attraktiv, modisch gekleidet, ...) typisiert.

Neben der Repräsentation herrschender Stereotype muss aber noch eine weitere Funktion der Massenmedien im Feld der Genderkonstruktion angenommen werden. Massenmedien verbreiten nicht nur ein Bild von Weiblichkeit/Männlichkeit, sondern sie kultivieren diese Bilder. Fernsehen, Film oder Printmedien sozialisieren ihre „Massen“ durch die inhaltlich gleichförmige und massenhaft wiederholte Form der Präsentation von „Vor“-Bildern, was in dem sozialen Phänomen Mode belegt wird. Das Vorspielen bestimmter Körperideale (schlank, braungebrannt, muskulös, dynamisch, gestylt, ...) führt zu erheblichen Eingriffen, die größere Rezipientenzahlen in ihr Leben (Fitnesswellen, Körperstyling, Schönheitsoperationen, ...) vornehmen. Die soziale Akzeptanz wird in Teilen der Bevölkerung Westeuropas oder Nordamerikas an der individuellen Orientierung an den massenmedial und massenhaft präsentierten Idealen gemessen: „Nicht das Abweichende vom ‚Normalen‘, sondern die Wiederholung, das ‚Normale‘ schafft Gewohnheiten.“ (Schneider 1995b, 141) Speziell junge Leute werden durch ein auf sie zielendes Medienangebot modelliert und kultiviert, was bei der Dominanz gleichlautender Angebote zu einem *mainstreaming* führt. Daneben ist noch Platz für Subkulturen oder individuelle Formen, aber die große Zahl ist am gängigen massenmedialen Angebot orientiert.¹⁵⁵ Die Mediensozialisationsforschung¹⁵⁶ hat dies untersucht und weist in vielen Einzeluntersuchungen Zusammenhänge zwischen massenmedialen Vorgaben und individuellem Umgang damit aus. Die klassische Manipulationsthese wird dabei fast durchgängig durch Modelle ersetzt, die den Rezipienten aktive Rollen bei der Medienwahl und im Umgang mit den dort präsentierten Inhalten und Formen zubilligen. Diese aktive Rolle macht aber nicht autonom, noch hat sie direkten Einfluss auf die Angebote selbst.

Im Fall der Genderkonstruktion durch Spielfilme sind drei Formen gegeben, die letztlich nie in Reinkultur oder isoliert vorkommen werden:

1. Medienproduzenten reproduzieren unreflektiert herrschende Genderbilder;
2. Medienproduzenten verwenden Stereotype bewusst, z.B. um die Absatzchancen zu verbessern, indem man sich einem herrschenden Trend anschließt;

¹⁵⁵ Vgl. dazu auch Weiderer 1993, 61ff.

¹⁵⁶ Vgl. Hurrelmann (1986), Mikos (1994) oder Bachmair (1996).

3. Medienproduzenten gehen innovative Wege, etwa um ihre eigenen Vorstellungen unabhängig von den herrschenden Konventionen zu verwirklichen oder um einen hohen Neuigkeits- und Attraktivitätsgrad zu erzielen.

Punkt 1 ist als Grundlage für den analytischen Umgang mit Spielfilmen interessant (vgl. Kap. 2.4), Punkt zwei wird in jedem Unterhaltungsfilm zum Tragen kommen, Punkt drei schließlich wird ebenfalls in jedem Film bedacht sein, schon um sich von den Konkurrenzprodukten zu unterscheiden.

Im konkreten Bereich des Spielfilms lassen sich nun verschiedene Merkmale aufzeigen, die eine Typisierung der Geschlechter befördern. Eine grundlegende Differenz hat John Berger 1992, 44) formuliert: „Männer handeln und Frauen erscheinen.“ Dieses Erscheinen vollzieht sich häufig in Formen des schmückenden Beiwerks bishin zur ‚Frau an seiner Seite‘, in der Wiedergabe tradierter Rollen (Ehefrau, Sekretärin, Krankenschwester,...) oder als tragische Protagonistin, etwa im Melodrama. Frauen erscheinen überwiegend komplementär zum aktiven Mann und sind durch Schutzbedürfnis, Hilflosigkeit, Schwäche und einen Objektstatus markiert. Mit Luca (1993) und Weiderer (1993) lässt sich folgendes Schema entwerfen:



Abbildung 39: Zeitungsanzeige zu SCREAM

männlich	weiblich
• setzt sich physisch (Kraft und Stärke), psychisch (Geist, Wissen) durch • sexuell aktiv, Suche nach Partnerin/nen, verschiedene Partner möglich • Qualität durch Kompetenz und Ausstrahlung • Sexualität wird zugestanden • Grenzen überschreitend • Wut und Aggression zeigend, Gewalt als Konfliktlösestrategie bevorzugt • Allmachtsphantasien • fehlende Empathie • Angst vor Hilflosigkeit oder Schwäche • Selbstachtung durch Anerkennung und Leistung • in verschiedenen Typen denkbar (jung/alt, Jungeselle/Familienvater) • identifizieren sich mit Helden, Siegern, ...	• keine körperliche Aggression, Schutzbedarf • sexuelles Opfer, treu, Ziel männlicher Begierde, feste Bindung suchend • Qualität durch Aussehen • Sexualität ist verwerflich (Schlampe, Hure, ...) • Gehorsam • Ohnmachtsempfinden, allenfalls Notwehr • Mitleiden, fehlende Distanz • Selbstachtung durch männliche Anerkennung • attraktiv und/oder Mutter • identifizieren sich eher mit Opfern

Die Emanzipationsbewegungen sowie soziale und ökonomische Entwicklungen haben diese traditionellen Gendermerkmale seit den sechziger Jahren aufgeweicht und verändert. Sichtbar wird dies z.B. im Auftreten von Kommissarinnen im Kriminalfilm, in gewalttätigen Protagonistinnen (BLUE STEEL, THELMA & LOUISE (USA 1991, Ridley Scott), ALIEN – DAS UNHEIMLICHE WESEN AUS EINER ANDEREN WELT (ALIEN, USA 1979, Ridley Scott), EXTREMITIES (USA 1985, Robert M. Young), TERMINATOR 2 - Tag der Abrechnung (Terminator 2 - Judgement Day, USA 1990, James Cameron) in verschiedenen Genres, in der Rolle der Frau als Bedrohungspotential (EINE VERHÄNGNISVOLLE AFFÄRE/FATAL ATTRACTION, USA 1987, Adrain Lyne) und als Verbrecherin (z.B. Serienmörderinnen). Weingarten (1995) nennt diesen Weiblichkeitstyp phallische Frau.

In Einzelfällen hat es schon früher solche Frauenfiguren gegeben, die Häufungen seit den siebziger Jahren weisen jedoch auf eine Entwicklung, die Emanzipation im Hollywoodfilm als Eintritt der Frau in eine Männerwelt mit ihren Werten und weniger als den Aufbau einer anderen, etwa weiblichen Welt beschreibt. Generell werden Frauenrollen aktiver, die Palette ihrer Berufe im Spielfilm wird breiter und anspruchsvoller, Sexualität bleibt die klassische Waffe (Vamp, femme fatale), aber Frauen können auch zunehmend Gewalt als Interaktionsform nutzen, wodurch Gewalt als Stabilisator tradiert Geschlechterrollen an Bedeutung verliert. Gewalttätige Frauen sind nach wie vor selten zu sehen, aber sie sind denkbar geworden, ihr Erscheinen im Spielfilm ist nicht mehr sensationell.

Diese Entwicklung zeigt sich nicht nur in den Filmen, sondern wird thematisiert: „So konzeptualisiert sich die Angst vor der neuen Frauenbewegung in vielen Fiktionen der Achtziger in erotisch auftretenden Hyänenfiguren wie den Filmheldinnen von EINE VERHÄNGNIS-VOLLE AFFÄRE oder SEA OF LOVE.“ (Dietze 1997, 14). In seiner speziellen Verbindung von realen Phänomenen (Serienmörderkriminalität) und ihrer massenmedialen Unterhaltungsform bieten die Serienmörderfilme ein Anschauungsfeld, auf dem die Stereotypisierungen und Funktionalisierungen von Geschlecht und scheinbar natürlichen Geschlechtsmerkmalen pointiert zu finden sind.

Serienmörderfilme halten an den hier skizzierten gesellschaftlichen Mustern fest (Männer = Täter oder Ermittler, aktiv, Subjekt der Handlung, Problemlösung durch Gewalt; Frauen = Opfer, passiv, Objekt der Handlung, Problemlösung durch Delegation an Experten) und perpetuieren die konventionalisierte Opferrolle der Frauen. Ein aktuelles Beispiel dafür ist ein Bericht im Magazin der Süddeutschen Zeitung, Nr. 42/1997 anlässlich der Deutschlandpremiere von SCREAM. Unter dem Titel „Diese Frauen müssen sterben“ wurde frohgemut vermeldet: „Noch nie wurden nette Mädchen so gut gelaunt abgeschlachtet.“ Illustriert wurde dieser Beitrag durch vier ganzseitige Photos der netten, attraktiven weiblichen Opfer (Rose McGowan, Drew Barrymore, Courteney Fox und Veve Campbell). Die Botschaft ist eindeutig, es geht um die Präsentation schöner Leichen, die eine lange Tradition in unserer Kultur hat und zur Alltagskommunikation gehört. Denn immer, wenn es an irgendeiner Stelle der Berichterstattung um weibliche Opfer geht, wird auf ihre Jugend und Schönheit Bezug genommen.

Mit diesem Aspekt korrespondiert die voyeuristische Haltung, die bei der Rezeption von Spielfilmen angelegt, d.h. gefordert und gesucht ist. Offensichtliche Beispiele sind objekthaft eingebaute Bilder mit nackten weiblichen Körpern oder Sexszenen, die wenig mit der Handlung zu tun haben, sondern eine Art voyeuristisches Setting herstellen. In die gleiche Richtung weisen die Vielzahl attraktiver, junger weiblicher Opfer und die Art, wie sie präsentiert werden. AUGEN DER ANGST von Michael Powell thematisierte diesen Aspekt und als subjektiver Kamerablick durchzieht er einen Großteil (50%) der Serienmörderfilme. Zumeist Frauen werden als zuerst visuelles Objekt der Begierde des Täters und Zuschauers inszeniert, ihre Angst ins Bild gesetzt, bevor sie dann getötet werden. Die Zuschauer, männlich oder weiblich, werden durch diese Darstellungsformen und Inhalte zum Komplizen des männlichen Blicks auf das weibliche Opfer, das Auge zum Kristallisationspunkt von Subjekt- oder Objektstatus: „Sehen und Gesehen-werden sozialisieren uns, platzieren uns, definieren unsere Identität und unser Selbstwertgefühl, begründen die Kategorien, mit denen wir unser Wissen und Welt organisieren.“ (Schuller 1993a, 288).

Das Sehen, der Blick ist dabei gleichzeitig auch eine Form der Machtausübung, die in der Tradition der Geschlechterrollen fest verankert ist¹⁵⁷. Frauen hatten in abendländischen Sittenvorschriften ihre Blicke zu senken, blickten sie selbst bzw. hielten sie dem männlichen Blick stand, galten sie als herausfordernd oder unzuchtig. Mit den Augen erschließen wir unseren Lebensraum, vergewissern wir uns der anderen Akteure und unseres sozialen Umfelds. „Der Blick ist das lebendigste und das intimste Element einer Strategie der sozialen Kontrolle, Fremdkontrolle, aber auch Selbstkontrolle.“ (Williams 1990, 301). Daher ist die Verfügung über den freien Blick seit alters her keine Frage der schönen Aussicht, sondern der Beherrschung und Kontrolle, z.B. in Wach- und Festungstürmen. Diese Wichtigkeit des Blicks findet sich auch in friedlichen zwischenmenschlichen Beziehungen, in denen unsere Kultur als



Abbildung 40: Filmstill aus PSYCHO

Schutz vor ihm die Intimsphäre konstruiert hat. Spanner oder Voyeure sind gerade an dessen Beherrschung interessiert, Schlüsselloch oder Fernrohr eröffnen ihren Blick. Die Maske vieler Filmserienmörder ersetzt den Vorhang, schützt sie vor den Blicken ihrer Opfer, macht sie quasi unsichtbar und verwandelt jede Situation zur Peepshow: Sehen und nicht Gesehen-werden.

¹⁵⁷ Vgl. Williams 1990.

Die modernen audiovisuellen Massenmedien, speziell Film und Fernsehen, bedienen dieses Interesse an Einblicken in eigentlich geschützte Bereiche, tragen zur Befriedigung von Schaulüsten bei und dekonstruieren damit in den tausendfachen Wiederholungen dieser Einblicke Formen der Diskretion und Intimität. Die Präsentation von Sexualität und die Darstellung des meist weiblichen Körpers durch alle Medienformen belegt ihre Funktion zur Befriedigung der meist männlich ausgerichteten Schaulust.

Die Augen als Organe des Sehens werden zum Symbol ihrer großen Bedeutung für die Subjektconstitution: „Das Auge aber und nur das Auge macht den Menschen zum Subjekt.“ (Williams 1990, 289)

Im Serienmörderfilm gibt es drei spezifische und grundlegende Modi der visuellen Organisation:

1. Sowohl Tätern als auch Opfern wird mittels subjektiver Kamera innegewohnt, dabei ist eine größere zeitliche Dauer und Wiederkehr nur für den Fall der subjektiven Täterblicke gegeben, der Opferblick ist kurz und endet überwiegend mit dem Tod dieses speziellen Opfers. Den nun schon mehrfach ausgewiesenen Geschlechtermerkmalen entsprechend dominiert im Täterblick der männliche Blick, während die Opfersicht überwiegend weiblich ist. Macht und Sicherheit verheißt der Täterblick, während der Opferblick nur noch die finale Bedrohung wiedergibt.
2. Augen als Instrumente des Blicks und des Sehens werden ähnlich differenziert zwischen Tätern und Opfern. Während die weit aufgerissenen Augen der Opfer ihre Todesangst ausdrücken, verbreiten die Augen des Täters Schrecken und Bedrohung, sie sind die Verbindung vom Täter zum begehrten Opfer, tentakelartig ist der Blick des Täters die Schlinge um den Hals des Opfers. Diese Verwendung der Augen ist eng mit unserer Alltagswahrnehmung und unserer Konzentration auf die Augen des Gegenübers verknüpft. Starre oder wirre Blicke gelten als Hinweise auf gestörte Persönlichkeiten, der Blick in die Augen ist ein, gelegentlich auch trügerisches, Erkenntnismittel, das auch in der medizinischen und psychologischen Diagnostik Verwendung findet. Schauspieler wie Klaus Kinski haben nicht zuletzt wegen ihres Blicks immer wieder psychopathische Personen dargestellt, Kinski wurde im deutschen Film gar zur Personifikation des gestörten Verbrechers.
3. Das Auge wird zum haptischen Organ: Sehen = Begehren = Bekommen. So z.B. bei Hannibal Lecter, der in seiner übermenschlichen Präsenz die Kugelschreibermine des Gefängnisdirektors nur an-



Abbildung 41: Filmstill aus BLINDFOLD

sehen muss, um sie später als Waffe verwenden zu können. In diesem Sinne formulierte Lacan (1978, 125): „Weil jedes menschliche Begehren auf der Kastration beruht, übernimmt das Auge eine bössartige, aggressive Funktion“.

Der männliche Blick ist die im Film konstituierte Position, als Täterblick auf das Opfer, als Ermittler auf die erzählte Geschichte. Die Augen sind ein Fokus der gendermäßig determinierten Rollen von Opfern und Tätern, sie sind somit Ausdruck der im Serienmördermotiv zugespitzten Gewalt und Geschlechterverhältnisse. Dass Blindheit dementsprechend zum Opfer prädestiniert, zeigen Filme wie JENNIFER 8 (JENNIFER EIGHT, USA 1991, Bruce Robinson) oder BLINK (USA 1994, Michael Apted).

Frauen haben, wie schon angesprochen, im Serienmörderfilm überwiegend die gleiche Funktion wie im übrigen Unterhaltungsfilm. Ihre spezielle Bedeutung liegt hier im Opferstatus, der eng mit ihrer dekorativen Verwendung (Schaubjekt weiblicher Körper) verknüpft ist. Daraus resultiert wiederum ihr Ohnmachtsgefühl, das durch die perpetuierende Darstellung eher verstärkt als in Frage gestellt wird.¹⁵⁸ Serienmörderfilme banalisieren und habitualisieren Gewalt gegen Frauen durch ihre stete Wiederholung, was zu wachsender Furcht führt, bei Männern hingegen das Machtgefühl verstärkt, da sie es sind, die die Probleme anpacken und lösen, gleichgültig ob als Ermittler oder Täter. Frauen sehen sich in vielen Filmen, genre- und motivübergreifend, immer wieder als Opfer und Objekt. Der Serienmörderfilm als extreme Form kann daher auch als Denkmal ihrer gesellschaftlichen Rolle gesehen werden, so wie das Märtyrerbild in der christlichen Kunst seine Helden leidensfähig und -bereit zeigte und damit letztlich auch die Leidens- und Duldungsfähigkeit seiner Betrachter einforderte.

Neben einigen Filmen jüngerer Datums (BLUE STEEL, COPYKILL) hat die Figur des final girls diese Rollenstereotype durchbrochen. Nicht zufällig ist daher über den Slasher und die letztendlich erfolgreiche Frau eine breite Diskussion von feministischen Autorinnen entbrannt. Das final girl kann als maskulinisierte Form von Frau gesehen werden, deren Erfolg letztlich daraus resultiert, dass sie sich männlich verhält. Mit der Übernahme aktiver und gewalttätiger Handlungsweisen einher geht die Zurückhaltung bei sexuellen Aktivitäten, die die anderen Opfer im Slasher geradezu prädestinieren. In diesem Subgenre haben die Keuschen eine Chance, der Killer erscheint letztlich als moralischer Terminator. Seit Jack the Ripper werden „unmoralische“, das meint Prostituierte oder sexuell freizügige bzw. promiskuitive Frauen als bevorzugte Opfer realer und fiktiver Serienmörder ermordet (vgl. Kap 4.3) Weniger die öffentliche Moral als die Gefährdung des herrschenden Konzepts von Männlichkeit scheint hinter dieser Opferwahl zu stehen, denn schließlich gefährden = verführen diese Frauen die Männer. Beispielhaft hat Robert Musil (1992, 68ff) die Hintergründe eines Frauenmörders in seinem Roman „Der Mann ohne Eigenschaften“ beschrieben, auch da geht es um die Gefährdung der männlichen Rolle, die durch die aktive Frau bedroht wird. In die gleiche Richtung weist die Verwendung Jack the Rippers in Wedekinds Lulu und deren filmische Versionen (DIE BÜCHSE DER

¹⁵⁸ Vgl. auch dazu Luca 1993.

PANDORA)¹⁵⁹. Der Serienmörder straft die Frauen für ihr unangemessenes Verhalten, praktischerweise entlastet der Selbst-Schuld-Modus Männlichkeit vor Schuldgefühlen, denn hätten sich diese Frauen anders verhalten, wäre nichts passiert.

Auch der schon in Kap 4.2.2 erwähnte Zusammenhang zwischen bösen, unmoralischen oder tyrannischen Müttern und den späteren Morden ihrer Söhne verlagert die Verantwortlichkeit auf die weibliche, die Opferseite. Bei den biographischen Erkenntnissen über Serienmörder aus der kriminologischen Wirklichkeit treten gewalttätige Väter überdurchschnittlich in Erscheinung, die mythische Figur des Serienmörders, wie sie aus Literatur und Film bekannt ist, präsentiert hingegen die Mutter als Auslöser. Die Rezeptionsgeschichte von *PSYCHO* und *AUGEN DER ANGST* verlief aus vielerlei Gründen unterschiedlich, einer mag in der dramaturgischen Setzung von elterlicher Verantwortlichkeit für die Taten ihrer Söhne liegen. In *PSYCHO* ist es die Mutter, in *AUGEN DER ANGST* ist es der Vater und zusätzlich diskreditiert dieser Film offensichtlich den voyeuristischen, männlichen Blick als begehrenden bishin zu seiner Extremform des tötenden Blicks. Selbst wenn die Zielrichtung eines Filmserienmörders gar nicht speziell gegen Frauen gerichtet ist, wird in seiner Person doch immer eine Überspitzung von Männlichkeitskonzepten angelegt: „Hannibal Lecter (Anthony Hopkins) never verbally expresses hatred of women, is courteous to Clarence Starling (Jodie Foster) and seems mainly to kill men – yet his whole persona, not least his ineffable sarcasm, is founded on the supremacy of the powerful and the expendability of the weak, a glorification that sits easily with notions of masculinity.“ (Dyer 1997, 17)

Weiter betont Dyer, dass die Opfer (Frauen oder femininisierte Männer, z.B.



Abbildung 42: Videocover zu IM AUGENBLICK DER ANGST

¹⁵⁹ Vgl. dazu Täuber 1997, 121.

Homosexuelle oder ‚normale‘ Männer) darauf angewiesen sind, von Männern gerettet zu werden: „And along with the misogynist pleasures noted above, these films tend to posit men as the only possible savours of women.“

Im Serienmördermotiv prallen männliche und weibliche Geschlechterkonzepte drastisch aufeinander. Geschlechterkampf oder -krieg sind dafür verwendete Vokabeln, Sexualmorde werden als terroristische Formen (Caputi 1987, 198) im Dienst der patriarchalischen Sache verstanden. Dies scheint übertrieben, bedenkt man aber die Folgen der permanenten realen und fikionalisierten Präsenz männlicher Gewalt gegen Frauen, so können Serienmörderfälle durchaus als Reglementierungen des einen über das andere Geschlecht verstanden werden: „Das Ripper-Drama umgab männliche Vorherrschaft mit einer machtvollen Aura und ermutigte kleine Jungen im Arbeiterviertel Poplar und im Vorort Turnbridge Wells, Jack the Ripper zu spielen und damit kleine Mädchen einzuschüchtern und zu quälen.“ (Walkowitz 1992, 128)

In den Serienmorden werden soziale Muster vorgemacht, die zu Verhaltensregeln (Giddens 1995, 207f) führen, um dieser schrecklichen Gefahr zu entkommen: Frauen haben nachts zu Hause zu bleiben, haben sich sexuell zurückhaltend zu verhalten, dürfen Männer nicht reizen. Was für Vergewaltigungen gilt, hat auch bei Serienmorden Gültigkeit: „Der Terror, der von der Gefahr der Vergewaltigung ausgeht, zeigt, dass Vergewaltigung symbolische und gesellschaftliche Kraft hat, auch dort, wo sie nicht unmittelbar aktuell ist.“ (Seifert 1993, 83) In diesem Sinne sind alle Frauen Opfer sexueller Gewalt, denn auch die noch nicht zu Opfern Gewordenen müssen sich vor Dunkelheit, Parkhäusern und einsamen Orten hüten.

In den breiten kulturellen Hintergrund, der Frauen als Opfer definiert, reiht sich das Serienmördermotiv nahtlos und in vorderster Reihe ein. Ebenso werden männliche Stereotype im gleichen Motiv untermauert, wenn es darum geht, durch Gewalt und Perversion Bekanntheit und Macht zu erlangen. Jack the Ripper ist das prominenteste Beispiel dafür.

Hugo Bettauer beschreibt in seinem Roman „Der Frauenmörder“ von 1924 einen ähnlichen Fall, in dem ein Schriftsteller seinen Bekanntheitsgrad durch Frauenmorde steigern möchte. Ähnliches vollzieht sich in einer ganzen Reihe von Serienmörderfilmen. Macht und der Wunsch nach öffentlicher Bekanntheit bilden häufig den Hintergrund für Serienmorde (vgl. BIZARRE MORDE und Tab 12) und selbst in den Fällen, wo sexuelle Motive im Vordergrund stehen, geht es immer auch um die Unterdrückung des anderen, des weiblichen Geschlechts.

Heiliger/Engelfried (1995, 29) nennen folgende Punkte als bedeutend für die männliche Geschlechtsidentität: „Sexuelle Aktivität/Erfolge als Gradmesser von Männlichkeit; Schwierigkeit, zwischen sexuellen und nichtsexuellen Gefühlen zu unterscheiden; Sexualisierung von Aggression; Maxime der Dominanz „Eroberer“-Mythos“. Vergewaltigung, sexuelle Gewalt und Serienmorde sind folglich immer durch mehr als nur durch sexuelle Triebhaftigkeit motiviert. Macht und der Wunsch zu unterwerfen spielen immer mit.¹⁶⁰

¹⁶⁰ Vgl. dazu auch Goedtel (1992) und Schorsch (1993).

Nicht zufällig hat das Serienmördermotiv in Krisenzeiten tradierter Männlichkeit Konjunktur, z.B. nach dem ersten Weltkrieg, durch den Millionen von Frauen berufstätig wurden und in den westlichen Demokratien das Wahlrecht erkämpften¹⁶¹. Und die seit den sechziger Jahren um sich greifende Diskussion über die Rolle der Frau in Gesellschaft, Politik und Kultur kann als weitere Krise der bis dahin als natürlich angesehenen Männlichkeitsdomänen verstanden werden. Dass parallel die realen Serienmörderfälle in den USA und die filmische Umsetzung dieses Themas zunahmen, muss zumindest teilweise vor diesem Hintergrund gesehen werden. Der Serienmörderfilm reagiert seismographisch auf diese Irritationen durch veränderte Genderkonstellationen, denn Frauen als Täter nehmen hier zu, während dies keine Entsprechungen in realen Fällen hat (vgl. Kap 4.2). Das Serienmördermotiv steht genau an der Nahtstelle von veränderten Geschlechterrollen, an einer Front, wo Gewalt und unterwerfende Sexualität von Männerseite der verführenden Sexualität der Frauen begegnet. „Die Frauenemanzipation macht rapide Fortschritte. Nur die Lustmörder gehen nicht mit der Entwicklung. Es gibt noch keinen Kopfaufschlitzer“ formulierte schon Karl Kraus (vgl. Täuber 1997, 113).

6.4. Die Faszination der Serienmörder

Speziell das Serienmördermotiv bietet augenscheinlich eine besondere Attraktivität. Um nur einen annähernden Einblick in dessen umfassende Integration in alle kulturellen Bereiche zu geben, bieten die „A-Z Encyclopedia of Serial Killers“ von Scheckter/Everitt (1997) und Caputis „Age of Sex Crime“ (1987) einen guten Überblick.

Eine große Bedeutung in den USA hat das Angebot an Memorabilien und Sammlerutensilien. Dazu gehören zum einen Spielkarten mit den Porträts prominenter Täter oder T-Shirts mit den gleichen Motiven bzw. Sprüchen wie „I’m smiling, because they haven’t found their bodies yet“ und es gibt regelrechte Sammler, die über diese kommerziellen Vermarktungen des Serienmördermotivs hinaus Utensilien aus dem Eigentum von Serienmördern ersteigern. Bilder, die der Mörder John Wayne Gacy malte, wurden zu gefragten Kuriosa, um die sich Prominente wie Jonny Depp, David Letterman oder der Regisseur John Waters rissen. Folgerichtig gibt es Fanclubs, z.B. für Ed Gein oder Jack the Ripper bis hin zu Groupies, die für ihre ‚Stars‘ soweit schwärmen, dass sie sie heiraten, so geschehen z.B. bei Richard Ramirez oder Thomas Holst.

Auch die nick-names als Etiketten und Markenzeichen sichern Popularität und Erinnerung: *Das Monster von Florenz*, der *Vampyr von Düsseldorf* oder der *Yorkshire Ripper* werden zu Fabelwesen stilisiert, damit gleichzeitig ästhetisiert und verniedlicht.

Ein neuer Zugang für an Serienmördern Interessierte wurde über eine Hotline eingeräumt, darüber konnte man in den USA der Stimme John Wayne Gacys lauschen,

¹⁶¹ Tatar (1995) und Täuber (1997) haben in ihren Studien viele Belege aus der Bildenden Kunst und Literatur vorgelegt, die diesen Genderkampf und die dahinter stehende Unsicherheit angesichts nicht mehr gültiger sozialer Rollengewissheiten entlarven.

der Amerikaner Jespersion („Happy Face Killer“) produzierte sich nach seiner Verhaftung über eine eigene Web-Seite.

Ein weiterer Aspekt der Popularität des Motivs ist seine Verarbeitung zu Witzen oder Sketchen (Benny Hill Show)¹⁶². Diskoabende stehen unter dem Motto *Thrill Kill Kult*, *Splatter* oder es werden Kostüme für eine Täter- oder Opferrolle als Eintrittsvoraussetzung verlangt.

Tatorte spektakulärer Fälle sind längst Bestandteil des Stadtmarketings geworden, so gibt es in London Führungen durch Jack the Rippers Revier Whitechapel, ähnliches kann in New York gebucht werden.

In allen Formen der Printmedien sind Serienmörder behandelt worden, natürlich in den Tageszeitungen anlässlich aktueller Fälle¹⁶³, in Zeitschriften in Form von Reportagen oder Täterporträts, z.B. im Stern 20/1998 über Thomas Holst, in speziellen True-Crime-Magazinen, in Comics als Illustration authentischer Fälle oder als fiktive Figur¹⁶⁴, in einer Masse von Kriminalromanen und Sachbüchern. Schon 1888 erhob sich die Klage über den Sensationsjournalismus anlässlich des Ripper-Falls¹⁶⁵ und wird in dieser Form auch heute noch geführt. Patrick Süskinds Roman *Das Parfum* war acht Jahre auf der Spiegel-Bestsellerliste vertreten und wurde in 33 Sprachen übersetzt.

Mehrfach haben sich Songschreiber und Musiker der Serienmörder bedient, die Rolling Stones in „Midnight Rambler“ (Albert de Salvo), die Talking Heads in „Psycho Killer“, Police mit „Murder by the Number“, Bruce Springsteen in „Nebraska“ (über Charles Starkweather) oder Guns’n’Roses mit „Look at Your Game, Girl“. Auch das 1999 eröffnete Bremer Musical „Jeckyll und Hyde“ inszeniert den/die Titelhelden als Serienmörder.

Gerade das Internet ist in den letzten Jahren zu einem Forum geworden, wo Informationen, Angebote und Meinungen zum Themenkomplex Serienmörder ausgetauscht werden. Anfang April 1999 wies der Suchmodus von altavista für die Stichwortsuche von „serial killer“ 25775 Verweise aus, die Suchmaschine excite.com bot immerhin 324626 Verweise. Darunter findet man eine *Serienmörderhitliste* (<http://www.mayhem.net/crime/serial.html>) mit nach der Zahl ihrer Opfer sortierten Tätern, unter <http://www.geocities.com/Hollywood/8201/serial.html> findet sich eine *Serial Killer Hall of Fame*, unter <http://www.jellico.com/doker/quiz.htm> kann der Internetsurfer und Serienmörderinteressent einen Test über seine einschlägigen Kenntnisse absolvieren, unter <http://personal.lig.bellsouth.net/lig/j/p/jpropst/toc.html> gelangt man zu Joe's Serial Killer Links, es gibt dort die Handschriften berühmter Mörder (<http://www.killerfonts.com>) und eine Vielzahl kommerzieller Adressen,

¹⁶² Beispiele in Caputi 1987 und 1990.

¹⁶³ „The first day that just a part of that letter [die David Berkowitz, der so genannte Son of Sam, 1977 an Polizei und Presse richtete. K.J.] was printed, the Daily News sold a record breaking 1.116.000 copies, a record that stood until the day Berkowitz was apprehended in mid-August.“ Caputi 1990, 7

¹⁶⁴ Z.B. „Maigret stellt eine Falle“ von O. Reynaud und Ph. Wurm oder „Exquisite Corpses“ von J. Prosser und J. Pander.

¹⁶⁵ Tatar (1995, 23) berichtet von 184 Titelblättern, mit denen ein Londoner Magazin den Ripper-Fall illustrierte und verwertete.

<http://www.angelfire.com/oh/yodaspage/card.html> verbindet mit einem Online-Postkartenservice für Porträts bekannter Serienmörder, unter <http://www3.sympatico.ca/norm.stringer> lassen sich T-Shirts bestellen. Die serial killer Info Site (<http://www.Serialkillers.net>) verweist auf stolze 450000 Anfragen seit Juli 1997.

In Deutschland boomt das Serienmörderthema ebenfalls, der Stern titelte am 1.2.1996 „Faszination Serienmörder“, die Bundesakademie für kulturelle Bildung in Wolfenbüttel bot vom 1. bis 3. November 1996 ein entsprechendes Seminar an, der Privatsender RTL sendete am 10. März 1998 einen Themenabend über Serienmörder, bestehend aus Spielfilm und Dokumentation, und auch der deutschsprachige Internet-surfer wird bedient, die deutschsprachige Suchmaschine fireball ermittelt für das Suchwort Serienmörder 2063 Verweise.

Und längst ist der Serienmörder zu einem kulturellen Topos geworden, der bis in die Werbung („Hässliche Bäder können wahnsinnig machen“ in Kombination mit einer Duschmordszene in bester PSYCHO-Tradition) funktioniert. Auch das Theater hat sich mehrfach mit diesem Motiv beschäftigt. 1995 inszenierte das Stadttheater Luckenwalde „Schmidt, Deutschland der Rosa Riese“ von Anna Langhoff, in Stuttgart gab es 1997 eine Bühnenfassung des „Totmachers“, im gleichen Jahr wurde in Hamburg eine Bühnenadaption von Ellis' „American Psycho“ gezeigt. 1998 gab es ebenfalls in Hamburg „Arsen und Spitzenhäubchen“, Franz Wedekinds „Die Büchse der Pandora“ von 1895 wurde schon früher erwähnt, bezeichnenderweise spielte Wedekind die Rolle des Rippers selbst.

Interessanterweise gab es im Deutschland der zwanziger Jahre ebenfalls eine starke Beachtung der Serienmörder durch Künstler. Peter Paul Althaus veröffentlichte 1924 eine Gedichtsammlung „Jack der Aufschlitzer“¹⁶⁶, Robert Musil widmete einem Frauenmörder ein Kapitel in „Der Mann ohne Eigenschaften“. Noch auffälliger war diese Motivverwendung bei Malern wie George Grosz oder Otto Dix. Grosz hat seit 1916 mehrfach Frauenmörder dargestellt, für ein Atelierphoto posierte er selbst als Mörder¹⁶⁷, 1918 malte er „John, der Frauenmörder“¹⁶⁸. Zeitlich parallel bearbeitet Dix dasselbe Motiv, wobei er sich selbst unverstellt als Lustmörder darstellt und sich als Künstler damit in eine vergleichbare Außenseiterrolle transferierte. Gewalt und Sexualität¹⁶⁹ waren jahrhundertlang die Bereiche, in denen die Grenzen des gesellschaftlich Duld- und Machbaren ausgelotet werden konnten. In ihrer Kunst fanden viele Autoren und Künstler eine sublimierte Form, ihre Gewaltphantasien und Tabubrüche auszuformulieren. Auch die Avantgarde der Moderne hat sich immer wieder bemüht, diese Grenzen zu überschreiten, allerdings innerhalb ihrer jeweiligen Kunstbereiche wie Malerei oder Literatur. Fast folgerichtig haben diese Künstler dabei das Motiv des Serienmörders entdeckt, der den Tabubruch nicht symbolisch, sondern real und

¹⁶⁶ Umschlag von Hans Bellmer, Illustrationen von Rudolf Schlichter.

¹⁶⁷ In Täuber (1997) sind alle Fassungen und Photos abgebildet.

¹⁶⁸ Kunsthalle Hamburg

¹⁶⁹ „Die Inszenierung des Mordes und die Pornographie sind in einer restlos säkularisierten Welt Beschwörungen des verlorenen Heiligen.“ Bolz/Bosshardt 297.



Abbildung 43: Otto Dix: Der Lustmörder

folgenreich begeht, der als „a kind of rebellion against the social order“ (Leyton 1986, 26) interpretiert wurde.

Otto Dix' Selbstporträt und die auffällige Wiederholung des Motivs Frauenmörder verweisen auf ein tiefes Bedürfnis an der gesellschaftlichen Grenzüberschreitung, nur dass die Künstler statt Verbrechen Kunstwerke als sublimierte Form schufen. Auch zeitgenössische Künstler visualisierten das Serienmördermotiv: Hrdlicka schuf einen Haarmann-Zyklus, Jenny Holzer schuf eine Werkfolge „Lustmord“. Der Amerikaner Max Frazee präsentiert seine künstlerischen Versuche zum Thema Serienmörder mit dem

Foucault-Zitat: „Jede Gesellschaft hat die Kriminellen, die sie verdient“ unter <http://www.foro-artistico.de/deutsch/artists/frazee.htm> im Internet. Die Arbeit „Myra“ des Briten Marcus Harvey, in der die englische Serienmörderin Mary Hindley porträtiert wurde, war 1997 eine Sensation der Ausstellung „Sensation“ in der Londoner Royal Academy, es hagelte Eier und Proteste, Akademieaustritte und Pressekampagnen¹⁷⁰. Eine derartige Aufmerksamkeit erreichen zeitgenössische Künstler fast ausschließlich in der Übertretung sexueller oder gewalttätiger Grenzen, wie sich z.B. an den Reaktionen auf Otto Mühl erkennen lässt. Gerade an dieser jüngeren künstlerischen Verwendung des Serienmördermotivs und der damit provozierten öffentlichen Diskussion lässt sich die Sprengkraft der Figur des Serienmörders ablesen, sie ist seit den zwanziger Jahren ungebrochen. Und ihren eigenen Aussagen zufolge fungiert ihre Arbeit dabei für einzelne Künstler im Sinne der Nietzscheformulierung (Täuber 1997¹⁷¹, 129) „Wir haben die Kunst, damit wir nicht an der Wahrheit zugrunde gehen.“ Dass Kunst aus der Unmittelbarkeit entlässt, wird auch in den Äußerungen des Regisseurs John Waters in Richtung auf kriminelle Jugendliche deutlich: „I teach them that everybody has the same rage you had when you committed these crimes, that they have to use their rage in a different way. Make a movie. Do a painting. Don't do the rape, do a painting of the rape.“¹⁷² Das psychoanalytische Konzept der

¹⁷⁰ Vgl. Unnützer 1998, 412ff oder Pietsch 1997, 160.

¹⁷¹ Nietzsche. Aus dem Nachlass der Achtziger Jahre.

¹⁷² Carr 1994, zitiert nach Tatar 1995, 176.

Sublimierung scheint in dieser Vorstellung durch, wie sie auch von Schriftstellern wie Patrick Süskind oder Regisseuren wie Oliver Stone formuliert wird.

6.5. Ästhetik des Schreckens

Die Ästhetik des Schrecklichen, Bösen, Hässlichen und der Gewalt ist in den letzten 200 Jahren mehrfach und zunehmend behandelt worden, nicht zuletzt als Folge der schwindenden normativen Kraft einer Idee der Schönheit, die zugleich das Wahre verkörperte. Friedrich Schiller formulierte 1792: „Es ist eine allgemeine Erscheinung in unserer Natur, dass uns das Traurige, das Schreckliche, das Schauerhafte selbst mit unwiderstehlichem Zauber an sich lockt, dass wir uns von Auftritten des Jammers, des Entsetzens mit gleichen Kräften weggestoßen und wieder angezogen fühlen.“ (Schiller 1792 in: Grimm 1993, S.207)

Seit dem 18. Jahrhundert entwickelte sich ein Diskurs (Burke, Hume, Schiller, de Sade), der unter dem Titel Ästhetik des Schreckens sowohl die Faszination an realen Schrecken der Natur¹⁷³ reflektiert als auch das zunehmende Angebot an fiktionalem Grauen, etwa in Form der Horrorliteratur. Dabei sind literarische Werke, die einer Ästhetik des Schreckens zuzurechnen wären, keineswegs eine Erfindung des 18. Jahrhunderts. Homers Heldenepen, griechische Tragödien, christliche Märtyrerlegenden oder Dantes Inferno nutzen Gewalt und Schrecken ebenso, wie sie in der Bildenden Kunst in Märtyrerbildern und Jüngsten Gerichten visualisiert wurden. Und auch römische Gladiatorenspiele oder öffentliche Hinrichtungen haben auf die hohe Attraktivität von Gewaltinszenierungen gesetzt.

Die Reflexion über die Ästhetik des Schreckens fand schon bei Aristoteles statt, bekam aber seit dem späten 18. Jahrhundert eine andere Bedeutung, weil eine wachsende Zahl kultureller Angebote bei ihren Rezipienten die Lust auf Angst und Erschauern voraussetzen musste. Die Entwicklung der aktuellen populären Kultur ist ohne eine Ästhetik des Schreckens nicht denkbar, zu viele Gattungen, Genre und Motive weisen in diese Richtung.

Für das Serienmördermotiv von Interesse ist zusätzlich die zu Beginn des 19. Jahrhunderts einsetzende Ästhetisierung von Verbrechen, maßgeblich des Mordes, wie sie in den Schriften Thomas de Quinceys¹⁷⁴ propagiert wurde. Seine *Connoisseur* des Mordes reflektierten Morde ausschließlich anhand von Tatabläufen und deren Perfektion, Moral wurde ausgeblendet, Mord wurde zum Spiel, zur schönen Kunst. Bei de

¹⁷³ „Die Leidenschaft, die von dem Großen und Erhabenen in der Natur verursacht wird, wenn diese Ursachen am stärksten wirken, heißen Erschauern. Erschauern aber ist derjenige Zustand der Seele, in dem alle ihre Bewegungen gehemmt sind und ein gewisser Grad von Schrecken besteht. In diesem Fall ist das Gemüt so ausschließlich von einem Objekt erfüllt, dass es weder irgendeinem anderen Zutritt gewähren noch auch in folgerichtiger Weise über jenes, das ihn beschäftigt, rasonieren kann.“ (Burke 1980, 91). Zur ästhetischen Diskussion des 18. Jahrhunderts vergleiche Gendolla/Zelle 1990.

¹⁷⁴ On Murder Considered as one of the Fine Arts (drei Teile, erstmals erschienen 1827, 1839 und 1854), deutsch 1976.

Sade wird konsequent die Frage erörtert, warum man nicht morden sollte. Er findet drei Gründe (Gott, die Natur und das Gesetz) und widerlegt alle drei in seinem Sinne.¹⁷⁵

Diese Ästhetisierung der Anomie hat seitdem in der westeuropäisch-nordamerikanischen Kultur eine größere Verbreitung gefunden. Das Verbrechen wurde zum Inhalt eines speziellen Kriminalgenres und hat darüber hinaus häufig vor allem avantgardistische Strömungen zum Tabubruch oder zur Verschreckung der bürgerlichen und tradierten Vorstellungen gedient¹⁷⁶.

Das Konzept einer Ästhetik des Schreckens funktioniert nur dann, wenn es neben Produzenten, die ihre Themen und deren Aufmachung im Schrecklichen, Gefährlichen, Bösen oder Verbrechen finden, auch Rezipienten gibt, die ihre Interessen in diesen Angeboten wiederfinden. Schau- und Thrilllust zählen zu den Voraussetzungen für die Breite und Intensität, die die *vermischten Empfindungen* in unserem kulturellen Angebot am Ende des 20. Jahrhunderts bekommen haben. Die Ambivalenz der Ästhetik des Schreckens liegt dementsprechend einmal in der Verschränkung von positiven und negativen Empfindungen (Lust, Neugier – Angst, Erschrecken, Schock) und in dem Wechselspiel ihrer Funktionen für Produzenten/Produkt und Rezipienten.

Da bei der Untersuchung des Serienmördermotivs bisher wesentlich die Spielfilme (Produkte) und ihre Produzenten behandelt wurden, soll an dieser Stelle der Schwerpunkt auf der Rezipientenseite liegen. Ohne dass eine differenzierte Rezipientenforschung oder -befragung zum Serienmörderfilm vorläge, sollen Motive und Funktionen für die massenhafte Rezeption von Serienmörderfilmen reflektiert werden.

SCREAM 2 führt, übrigens als Plagiat einer Sequenz aus MIDNIGHT MATINEE (USA 1988, Richard Martin), eine typische Rezeptionssituation eines Slasherfilms für ein amerikanisches Publikum vor. Die Rezipienten sind junge Leute bis Mitte 20, sie kommen als Pärchen oder in kleineren Gruppen. Die Besucherinnen sind eher ablehnend und skeptisch, die Besucher herausfordernd, unbeeindruckt und amüsiert. Im dargebotenen Film (im Film) „Stab“ geht ein Killer um, seine Morde werden vom Publikum frenetisch gefeiert, zur Premiere des Films hat der Verleiher Masken und Utensilien, die in dem Film verwendet werden, an sein Publikum verteilt, es ist ein großes Maskenfest, der Kinosaal sitzt voller im Stil des Filmkillers verkleideter Leute, die der Tötung von jungen Frauen auf der Leinwand beiwohnen. Zwischen diesen Maskierten ist wiederum ein echter Mörder, der die ausgelassene Stimmung für seine Morde nutzt.¹⁷⁷

Gerade um den Slasherfilm hatte sich eine Art Jugendkult gebildet, der allerdings zu Beginn der neunziger Jahre verblasst schien, dann aber mit SCREAM eine neue Konjunktur erlebte. Auch in Deutschland feierte man anlässlich der HALLOWEEN H20-Pre-

¹⁷⁵ Vgl. Safranski 1997.

¹⁷⁶ „Wenn einer Gesellschaft die Ideen ausgehen, werden Verbrechen interessant.“ Bolz/Bosshart 1995, 300.

¹⁷⁷ Aus den USA wurden vergleichbare Rezeptionssituationen häufiger geschildert, während die Slasherfilme in Deutschland im Kino eine bescheidene Resonanz fanden und stärker als Video ihren Weg zu den Horrorfans fanden.

miere am 31.10.1998 in Michael-Myers-Masken, was für die Kinobesucher den Erlebniswert steigerte und für die Verleihfirma den Umsatz.

Was ist aber nun so reizvoll an der Präsentation einer Folge von mehr oder weniger „echt“ inszenierten Morden, was macht die Zerstörung des menschlichen Körpers so attraktiv?¹⁷⁸ Das Publikum von Serienmörderfilmen und nicht nur des Slashers sucht augenscheinlich Situationen der Angst, des Erschreckens, des Schocks und der starken Spannung, und dies weniger im Modus Information, sondern mehr als Unterhaltung mit dementsprechend speziellen Erwartungen.

Zu diesem Setting¹⁷⁹ filmischer Unterhaltung gehören die Gewissheit gefahrloser und folgenloser Teilhabe und spezielle inhaltliche Erwartungen an das Genre, das Thema, den Regisseur und die Schauspieler. Im Sinne einer gelingenden Unterhaltung ermöglicht ein Spielfilm die emotionale Anbindung an das Filmpersonal (Sympathie oder Empathie) sowie an die Story, wobei die Möglichkeit der verschiedenen Lesarten des jeweiligen filmischen Angebots besteht, da Filme wie alle medialen Texte polysem angelegt sind (Fiske 1993). Dies macht die Lesarten keineswegs beliebig, denn sie sind zweifelsohne im Text angelegt, durch sozialisationspezifische Faktoren, gesellschaftliche Hintergründe und die konkrete Rezeptionssituation bedingt und in verschiedenen Modi beschreibbar (Eckert 1991, Winter 1995, Vogelsang 1991), z. B. Fan, distanzlose Rezeption, ironische Haltung, Genreexperte oder Fachmann.

Zum Hintergrund eines Verständnisses von Unterhaltung als einem System funktionaler Vergnügen gehört der Umstand, dass populäre Texte und Themen nicht auf Niveaulosigkeit, Trivialität oder Eskapismus basieren, sondern in Anknüpfungspunkten und Bezügen zu konkreten Lebensbedingungen und Wertvorstellungen ihrer Rezipienten (vgl. Müller 1994, 181). Dabei wohnt der Unterhaltung ein systemstabilisierender Charakter inne, sie orientiert sich an den Vorstellungen des Marktes, seiner Produzenten, seiner Nutzer, die immer auch Konsumenten sind, und der Aufrechterhaltung ihrer spezifischen Beziehung. Unterhaltung verhält sich nicht destruktiv gegenüber ihrem sozialen Bezugsrahmen, sondern integriert in das die Unterhaltung ermöglichende System. Weiterhin wohnt allen Unterhaltungsangeboten ihr essentieller Warencharakter inne, der damit unter anderem Marktgesetzen und -tendenzen unterworfen ist.

Die grundlegende Rezipientenrolle sucht identifikatorische Anbindung (Mikos 1995a) an eine Figur. Darunter sind verschiedene Haltungen wie Übertragung, Projektion, Rollen- oder Staridentifikation, aber auch Gleichgültigkeit oder Ablehnung gegenüber anderen Figuren zu verstehen und auch verschiedene Adressaten für einen Identifikationsprozess, meist die Hauptfiguren, kommen in Betracht. Besondere Bedeutung hat die Identifikation mit einer und die Projektion auf eine Heldenfigur, da

¹⁷⁸ Vgl. dazu auch Wertheimer (1986), der diese Frage für historische und literarische Aspekte der Gewaltästhetik stellt.

¹⁷⁹ Die apparativen Implikationen der Rolle des Zuschauers (passives Opfer, untätiger Zeuge, Komplize, ...) und der Intensität der Rezeptionsdispositive, die im Setting der Kinopräsentation von Filmen eine viel breitere Bedeutung hat als im Setting heimischer Bildschirme (TV- und Videofilme) wird in dieser Auseinandersetzung weitgehend ausgeklammert. Vgl. dazu z.B. Paech (1991) und Winkler (1989), aus feministischer Sicht Clover (1992).

der Rezipient in diesem Prozess eine Autonomie und Macht (wieder-) findet, die keiner in einer formierten Gesellschaft (mehr) aufweist (vgl. dazu Wulff 1985a, 101). Wurden Rezipienten oder Zuschauer bisher beidgeschlechtlich zusammengefasst, ist in Fragen von Rezeptionsgewohnheiten und Identifikationsprozessen eine deutliche Discrepanz feststellbar. Zuschauer versetzen sich überwiegend gleichgeschlechtlich in eine Figur des rezipierten Films, Mädchen und Frauen identifizieren sich stärker mit Opfern. Männer bevorzugen eher gewalthaltige, actionreiche Filme, Frauen wollen mehrheitlich sanfte und phantasievolle Unterhaltung (vgl. dazu Stiegler 1994, Kleiter 1997, Conelißen 1994, Weiderer 1993 und Kap. 4.5).

Eine weitere grundlegende Rezeptionsweise¹⁸⁰ ist die Suche/Konstruktion eines Sinns. Damit muss schon jedes oberflächliche Filmverständnis als Interpretation verstanden werden, da die im Filmtext vorkommenden Leerstellen individuell gefüllt werden. Zusätzlich werden Alltags-, Film- und Genrewissen und, im Fall des Serienmördermotivs, Kenntnisse über reale Fälle integriert. Bei Schauwerte und Action betonenden Filmen wird häufig weniger Inhaltsverständnis als Darbietungsverständnis verlangt, um die Rezeption mit Sinn zu füllen.

Gelten diese Bemerkungen für alle Bereiche filmischer Unterhaltung, bieten Spielfilmangebote im Zusammenhang des Serienmördermotivs konkret benennbare Eigenarten, die als seine filmische Ästhetik des Schreckens gelten können. Die Darstellungsformen und Stories dieser Filme verweisen auf eine lange Liste möglicher Motive für das individuelle Bedürfnis an spannender und/oder schockierender Unterhaltung. Der Nutzungshintergrund einzelner Rezipienten wird in der Regel mehrere der folgenden Aspekte umfassen und er wird sich im Laufe der Herausbildung individueller Unterhaltungsmuster und Medienkompetenz verändern oder spezialisieren:

- Überwindung oder Vermeidung von Langeweile, die Suche nach physiologischer Erregung und deren Abbau;
- Abtauchen aus der alltäglichen, meist wesentlich unspektakuläreren Lebenswelt;
- Ausgleich für individuelle Erfahrungsverluste;
- stellvertretende Verarbeitung realer Ängste;
- Suche nach neuen Erfahrungen, und seien sie auch nur massenmedial vermittelt. Dabei sind Grenzerfahrungen besonders reizvoll (vgl. Rogge 1995, 67). In diesem Sinne sind Filmankündigungen wie: „Wenn Sie nicht bei bester seelischer Gesundheit sind, sollten Sie zuhause beim Fernsehen bleiben!“ oder „Manche Zuschauer werden schon nach zwanzig Minuten beten, der Film möge zuende gehen ...“ für *BLUTGERICHT IN TEXAS* (Berg 1995, 132) zu verstehen;
- Lust auf Angst. Dafür liefert Balint (1994) einen Erklärungsansatz, der zwischen Oknophilie (ängstlicher Typ) und Philobatie (sucht Herausforderung) als Strategien zur Verarbeitung der Trennung von der Mutter und der damit verbundenen

¹⁸⁰ „Wir sind es gewohnt, als Zuschauer oder Leser eines Stücks bestimmte Rollen auszubilden. An zwei solcher Rollen hängen wir in besonderer Weise: Wir wollen uns gern mit einer Figur identifizieren, und wir begeben uns gern auf die Suche nach dem oder einem Sinn eines Werkes.“ Haefner 1997, 112.

Konstitution der eigenen Subjektivität unterscheidet, wobei die Philobaten dann das Publikum der Thriller stellen;

- Ventil für angestaute Spannungen und Frustrationen, die symbolisch abregiert werden. Schon Aristoteles (1961, 30) hatte für die Tragödie die dialektische Kombination von Mimesis und Katharsis beschrieben: „Die Tragödie ist die Nachahmung einer edlen und abgeschlossenen Handlung von einer bestimmten Größe in gewählter Rede, derart, dass jede Form solcher Rede in gesonderten Teilen erscheint und dass gehandelt und nicht berichtet wird und dass mit Hilfe von Mitleid und Furcht eine Reinigung von eben derartigen Affekten bewerkstelligt wird.“
- Lust an der Rezeption audiovisueller Action, vor allem bei sanktionierten Verhaltensweisen wie Gewalt und Sexualität, was wiederum einen folgenlosen Tabubruch ermöglicht. Dazu äußerte Ernst Kris (1954, 54): „Die Aufrechterhaltung der ästhetischen Illusion verspricht die Sicherheit, die wir anstreben, und garantiert Freiheit von Schuld, da wir ja nicht unserer eigenen Phantasie folgen. Sie stimuliert das Aufwallen von Gefühlen, die wir uns unter anderen Umständen nur zögernd erlauben würden, da sie uns auf unsere eigenen Reaktionen führen, welche sich viele Individuen ohne diesen Schutz nicht eingestehen wollen.“¹⁸¹
- Inhaltliches Interesse am Thema, verbunden mit dem Reizwert des Untersagten;
- Interesse am Medium Film und seiner Machart (Stunts, Special Effects, Schnitt, Musik, ...);
- Mentales Abregieren bis hin zum spielerischen Ausleben grausamer Phantasien;
- Herausforderung oder Mutprobe im Sinne eines Tests, was an Gewalt oder Horror individuell aushaltbar ist¹⁸². In diesem Sinn wirbt mancher Horrorfilm für sich selbst: Zur Promotion für ICH WEISS WAS DU LETZTEN SOMMER GETAN HAST (I KNOW WHAT YOU DID LAST SUMMER, USA 1997, Jim Gillespie) wurden 1998 Sätze wie „Warnung: Schauen sie sich diesen Film nicht alleine an!“ und „Geschockte Zuschauer schreien in den Kinos!“ in die Kinoanzeigen der Tageszeitungen gesetzt, ein PR-Trick, den schon Hitchcock bei PSYCHO verwendete.
- Gruppenzwang in einer bestimmten peergroup verbunden mit dem Wunsch, dazuzugehören, in anderen Fällen subkulturelles Interesse an verpönter Ästhetik;
- Suche nach intertextuellen Bezügen des jeweiligen Unterhaltungsangebotes;
- wissenschaftliches Interesse am Thema, Motiv, Genre, ...;
- Allmachtsphantasien im identifikatorischen Teilhaben entfalten;
- Grauen und Ängste der realen Welt bewältigen;
- Konfliktreduzierung in den vorgeführten Modellwelten durch Konfliktlösung mittels Gewalt;
- ein spezieller Reiz für Jugendliche. 1995 wies die amerikanische Jugendbuch-Bestsellerliste bei 20 Titeln 17 Horrormane auf und auch der Boom der Horrorfilme seit 1974 (DER EXORZIST/THE EXORCIST USA 1973, William Friedkin) wurde zu einem großen Teil durch ein jüngerer Publikum ermöglicht: „Die Isomorphie

¹⁸¹ Zitiert nach Studlar 1985, 29. Clover (1989) spricht in diesem Zusammenhang vom Horrorgenre als Opferspiel für Männer.

¹⁸² „Rezipieren heißt heute Schocks routinisieren“ (Bolz 1990, 87) und Brosius/Schicht 1994, 13f.

zwischen jugendlicher Seelenwelt und der Innenwelt der Protagonisten von Horrorgeschichten macht (...) die Faszination Jugendlicher an solchen Stoffen am klarsten verstehbar“ (Reß 1990, 158).

Die genannten Funktionen einer Ästhetik des Schreckens beinhalten offensichtliche widersprüchliche Argumentationen. So kontrastieren die These von der durch Langeweile und Absicherung geprägten modernen Lebenswelt (vgl. z.B. Alewyn 1974) mit der eines Angst und Unsicherheit kompensierenden Bedürfnisses nach schockierender Unterhaltung. Bei näherer Betrachtung wird aber deutlich, dass die Massenkultur westlicher Prägung durch verschiedene Rezeptionsformen und -bedürfnisse gekennzeichnet ist, und zweitens beinhaltet die Sicherheit, die die westlichen Systeme anbieten, immer auch die Gefahr ihres Verlustes. So wie im Moment der Gesundheit die Angst vor Krankheit mitschwingt, so ist soziale Sicherheit (Arbeitsplatz, gutes Einkommen, soziales Netz, Konsummöglichkeit, ...) immer auch durch ihre drohende Auflösung geprägt, die z.B. in Armut oder Arbeitslosigkeit gesellschaftlich immer präsent ist.

6.6. Gewalt

Serienmörderfilme können als Maximierung von Gewalt und ihrer Darstellung, somit auch der Gewalterziehung im Spielfilm angesehen werden. Dies beruht einmal auf der Anzahl der Tötungsakte, aber auch auf der Form ihrer Darstellung.

Gewalt ist eine grundlegender Erfahrungswert menschlicher Existenz: „In-der-Welt-sein heißt In-der-Gewalt-sein, wobei letzteres alle Einzelfälle übersteigt, etwa: in der Gewalt von Entführern sein, in der Gewalt der Banken sein, in der Gewalt eines eifersüchtigen Partners sein oder wovon Sie sonst allseitig umgriffen sein können, bis hin zu Gottes gewaltiger Hand ...“ (Sloterdijk 1994, 15) Dies ist nicht nur im philosophischen Sinne eine Alltagserfahrung, Gewalt und Macht sind omnipräsent.

Kriminalität ist der Bereich, unter dem illegitime Gewaltakte kategorisiert und gezählt werden. Der Begriff illegitim ist ein relativer, denn Gewaltfreiheit ist kein absoluter Wert, auch nicht in Rechtsstaaten westlicher Prägung. Vielmehr gibt es vielfältige Situationen, in denen Gewalt vor allem von Staatsseite bzw. durch seine Organe zum Nachteil einzelner ausgeübt wird: „Das Verbrechen ist eine Erfindung der Institutionen.“ (Sofsky 1996, 219)

Die Gewalt, die dabei im Sinne des ‚Allgemeinwohls‘ oder der ‚öffentlichen Sicherheit‘ eingesetzt wird, unterscheidet sich in Intensität und Konsequenzen für die Betroffenen kaum von Gewalkriminalität. Die Differenz liegt in der durch Machtverhältnisse definierten Frage der Legitimität. Dies wird in Filmen wie *DIRTY HARRY* oder *DER COP* deutlich, wenn der Gewalteinsatz der Polizeiaktion, repräsentiert im starken Ermittler, kaum noch durch die Brutalität der Serienmörder übertroffen wird, von Angemessenheit keine Rede mehr sein kann.

Unter den Gewaltakten gegen Personen stellen Morde die ultimative Form dar, sie werden entsprechend besonders ausgewiesen. Die folgende Übersicht auf die

Mordzahlen in der Bundesrepublik Deutschland und den USA verdeutlicht die Größenordnung:

Mordzahlen ¹⁸³	1960	1966	1978	1986	1995 ¹⁸⁴
BRD gesamt	355	534	846	893	1207
USA gesamt	9050	10920	19560	20613	21597
BRD pro 100.000	0,64	0,9	1,4	1,5	1,48
USA pro 100.000	5,0	5,6	9,0	8,6	8

Tabelle 33: Absolute Mordzahlen und Häufigkeitsziffern pro 100.000 Einwohner für die Bundesrepublik Deutschland und die USA

Auffällig sind hierbei zwei Aspekte. Die Häufigkeitsziffern der Mordzahlen in der BRD und den USA sind seit Beginn der sechziger Jahre stark gestiegen und in den USA gab es bis in die achtziger Jahre hinein ein etwa 6mal häufigeres Risiko ermordet zu werden als in der alten Bundesrepublik¹⁸⁵.

Häufig sind Serienmorde Formen extremer sexueller Gewalt. Diese ist, wie Gewalt generell¹⁸⁶, nicht nur im Bereich der Kriminalität gegeben. Die Ereignisse im Zusammenhang mit der Auflösung Jugoslawiens („Bosnienkrieg“) z.B. haben schockierende Formen sexueller Gewalt offenbart, aber auch in den befriedeten Gesellschaften wird Gewalt traditionell und durchgängig zur Erlangung sexueller Befriedigung und als Machtmittel im Verhältnis der Geschlechter eingesetzt, ein aktuelles Stichwort ist hierzu Vergewaltigung in der Ehe. „Homo- und heterosexuelle Vergewaltigung werden in der Forschung als Handlungen angesehen, in denen es um männliche Bestätigung/Machtstellung geht. Insofern steht der Tatbestand im Zusammenhang mit der sozialen Definition von Männlichkeiten und mit Praktiken männlicher Sexualität, die historisch und kulturabhängig unterschiedlich ausfallen können.“ (Kersten 1997, 124; so auch Heinrich 1986)

Als Größenordnung für das Ausmaß sexueller Gewalt eignet sich eine Statistik über Sexualmorde nur bedingt, da die Definitionen, was als solche zu betrachten sind, stark divergieren, bei Serienmördern aber von sexuellen Tatmotiven in breitem Umfang ausgegangen wird. Als Bezugsgröße wurden daher wiederum für die BRD und die USA die Vergewaltigungszahlen der entsprechenden Jahre herangezogen. Anzu-merken bleibt, dass alle Statistiken zu sexueller Gewalt unter ihrer Unvollständigkeit leiden. Somit dienen diese Zahlen nur als Anhaltspunkt.

¹⁸³ Die Zahlen für 1960 und 1978 sind Kaiser 1980, 398, entnommen, für 1966 und 1986 entstammen sie Kaiser 1989, 382.

¹⁸⁴ Die Zahlen für die USA entstammen einer Kriminalstatistik des FBI vom Oktober 1996, die Zahlen für die Bundesrepublik, nun neue und alte Bundesländer, der Polizeikriminalstatistik (PKS) 1996.

¹⁸⁵ Detaillierte Informationen zur Gewaltkriminalität in den USA enthält z.B. Bourgoin 1995.

¹⁸⁶ Vgl. Lösel 1995.

Vergewaltigungszahlen ¹⁸⁷	1960	1966	1978	1986	1995
BRD gesamt	6436	6060	6598	5604	6175
USA gesamt	17050	25330	67130	90434	97464
BRD pro 100.000	11,6	10,2	10,8	9,2	7,6
USA pro 100.000	9,5	12,9	30,8	37,5	37

Tabelle 34: Absolute Vergewaltigungszahlen und Häufigkeitsziffern pro 100.000 Einwohner für die Bundesrepublik Deutschland und die USA

Laut dieser Zahlen sinkt das Vergewaltigungsrisiko in Deutschland, während es in den USA bis in die achtziger Jahre stark zunahm und nun auf hohem Niveau stagniert. Höhere Melderaten von Vergewaltigungen und größere Aufmerksamkeit, die dieser Gewaltform im Laufe der letzten Jahrzehnte zukommt, mag diese Entwicklung teilweise erklären, aber der Anstieg und das Risiko für Frauen in den USA bleibt extrem. Daneben ist interessant, dass die Gewaltbereitschaft, die in den Mordzahlen ein klares Gefälle zwischen den USA und der BRD beschrieb, bei sexueller Gewalt geringer, zeitweise sogar gegenläufig war und ist.

Bei Sexualdelikten gibt es 99% männliche Täter und 97% weibliche Opfer, bei Gewalttaten insgesamt 90% männliche Täter und 35% weibliche Opfer. Gewalt findet demnach schwerpunktmäßig zwischen Männern statt. Bei Serienmorden, der spezifischen Mischung von Gewalt- und Sexualitätsdelikt, agieren Männer gegen Frauen.¹⁸⁸

Fest steht, dass sexuelle Gewalt in der Tiefe unserer Gesellschaftsverhältnisse, in ihren grundlegenden Strukturen, angelegt ist (Heiliger 1995, 54). Damit verbunden ist die Bedrohung und Folgewirkung, die für alle Frauen durch die Möglichkeit sexueller Gewalt besteht: „Der Terror, der von der Gefahr der Vergewaltigung ausgeht, zeigt, dass Vergewaltigung symbolische und gesellschaftsformende Kraft hat, auch dort, wo sie nicht unmittelbar aktuell ist“ (Seifert 1993, 83).

Bezeichnenderweise stehen in unserer Kultur die Täter im Vordergrund, ihre Aktionen, ihre Verbrechen. Sofsky (1996, 62f) formuliert: „Es ist der Mörder, der die Blutspur hinterlässt, der alle Aufmerksamkeit auf sich zieht. Vom Schicksal der Opfer spricht kaum jemand. [...] Das Bewusstsein der Geschichte ist kein Bewusstsein von den Opfern. Den Mörder will man sehen, nicht die Toten.“ Paradoxerweise sieht Sofsky selbst in der Tradition Thomas Hobbes' den Ursprung der Gesellschaft im Leiden, im Zusammenschluss zum gegenseitigen Schutz voreinander, vor ihrem gewalttätigen Charakter. Und trotz dieser Wurzel im Leiden und der Opfer huldigt sie dem Täter. Oder gerade deswegen. In der *vita activa*, im Helden und auch im Verbrecher, wird quasi ihr Wunschbild, ihr Mangel heroisiert.

¹⁸⁷ Quellen wie in Tabelle 30.

¹⁸⁸ Vgl. Heinrich 1986.

6.7. Gewalt im Serienmörderfilm

Gewalt in Spielfilmen tritt als symbolisch vermittelte Interaktionsform auf, wobei die Regeln des Alltags außer Kraft gesetzt werden können. Filme können ihrem fiktionalen Wesen gemäß die normativen Schranken aller sozialen, juristischen, logischen oder physikalischen Gesetzmäßigkeiten überwinden. „Das Paradox, dass das Kino das Furchtbare schön macht, hat uns interessiert, nicht der Mörder“, werden die Regisseure von *MANN BEIßT HUND* zitiert (Hollensteiner 1994, 42). Die Drastik der Gewalt des Serienmördermotivs, sei sie in einem Serienmörderfilm ausgedehnt dargestellt oder nicht, ist ein wesentliches Element dieser Ästhetik des Schreckens. Dabei handelt es sich um einen *circulus vitiosus*: Gilt zum einen: „Faszination durch das Böse gehört zu stärksten Reizen nächst der Gewalt“ (Raulff 1996), so schafft die Gewalt ein Publikum, das wieder Gewalt schafft (Sofsky 1996, 115-117), und sei es nur als Anreiz für neue Gewaltfilme. Die Gewalt wird ästhetisiert und ritualisiert, durch Showeffekte intensiviert. Nicht die Abbildung der Gewalt, auch mit ihren Folgen, steht im Vordergrund, sondern ihre Inszenierung, ihre Einbindung in dramaturgische Abläufe, die erregen sollen, ihre Funktionalisierung als Reiz.

Das Gewaltprofil des deutschen Fernsehens (vgl. Kleiter 1997, 22) weist aktuell 48% aggressive Szenen auf, täglich sind 70 Morde zu sehen. Rechnet man hoch, so käme ein deutsches Kind bis zum 12. Lebensjahr auf 14000 Morde, in den USA bis zum 18. Lebensjahr auf 25000 Morde. Die Warnungen vor möglichen Folgen sind alt und kaum verifizierbar. Fest steht allerdings Kleiters (1997, XXII) Fazit, dass Gewalt in den audiovisuellen Massenmedien „... ein wesentliches oder zumindest ein aktuelles Trainings- und Lernfeld für „Aggressivität als Disposition (die Bereitschaft)“ in der jetzigen Zeit und in der Region der westlichen Kulturgemeinschaft eben der „Konsum von Film-Gewalt-Aggression“ ist.“ Gewalt bekommt wegen seiner dichten Medienpräsenz eine deutlich größere Bedeutung als Möglichkeit der Interaktion in Konflikt- oder Krisenzeiten. Ob daraus reale Folgen erwachsen, ist eine weiter gehende Frage, oder mit Rathmayr (1996, 18) anders gesagt: „Allerdings sind nicht jene Gewalttäter, die Medien in regelmäßigen Abständen als durch Medien angestiftete Nachahmungstäter vorführen, der entscheidende Nachweis für die Gewaltwirkung von Medien, noch bezeichnen sie die eigentliche Dimension des Problems. Diese besteht vielmehr darin, dass der durch die systematische Erzeugung von Faszinierbarkeit durch Gewalt gescheiterte Prozess der Zivilisierung gewalttätiger Individuen, Männer zu allermeist, nicht wieder aufgenommen werden kann, solange bedürftigen Individuen Gewalt als attraktives Psychopharmakon angeboten wird, mehr noch, solange die einzig denkbare Gegenerfahrung, die unmittelbare Konfrontation mit der zerstörerischen Wucht realer Gewalt und die einzigen ihr angemessenen Formen der Reaktion, die Furcht, das Mitleid und die Gegenwehr systematisch außer Kraft gesetzt werden, indem sie, wie im Golfkrieg, den natürlichen Augen des Betrachters entzogen und statt dessen seinem medialen Blick verfälscht aufgedrängt werden.“ Schon Kracauer (1990, 339) hatte 1925 diese Isolierung der Gewaltfolgen in seiner symbolischen Darbietung beschrieben: „Diese [die Zeitlupe, K.J.] gereichte, allgemeiner

verwand, den Massen zum Segen. Bomben etwa, durch sie erblickt, beschädigen fortan nur schmerzlos.“

Die Intensität der Gewaltdarstellung hat im Kino seit dem zweiten Weltkrieg schrittweise zugenommen. Hatte Kracauer (1946) für die Filme nach dem Weltkrieg noch die Verrohung durch das Erlebte als Grund angeführt, so war am Ende der sechziger Jahre die Veränderung der Zensurbestimmungen für amerikanische Produktionen wegweisend. Extreme Gewaltdarstellungen wie in *BLUTGERICHT IN TEXAS* oder *MUTTERTAG* (*MOTHER'S DAY*, USA 1980, Charles Kaufmann) waren anfänglich „filmische Amokläufe einer Gruppe junger Filmemacher, die weder für sich noch für die Gesellschaft, in der sie lebten, eine halbwegs kultivierbare Perspektive entdecken konnten.“ (Seeßlen 1995b, 61) Schnell wurden diese Filme und ihr Stil kommerziell entdeckt und genutzt.

Das europäische Kino entwickelte parallel im Italo-Western und Horrorfilm eine weitere Steigerung. Über das Fernsehen, das ab Mitte der siebziger Jahre in Deutschland stärker Spielfilmunterhaltung statt zuvor Spielfilmkultur pflegte, wurden den deutschen Zuschauern steigende Gewaltdosen geboten. Das neue Medium Video brachte seit den achtziger Jahren in Deutschland einen weiteren Schub zu mehr Gewalt- und Sexdarstellung, die deutschen Rezipienten erlebten eine nochmalige Steigerung durch die Zulassung kommerzieller TV-Anbieter, die viele Produktionen in die Fernsehausstrahlung brachten, die von den öffentlich-rechtlichen Sendern früher abgelehnt wurden. So laufen die *HALLOWEEN*-Filme inzwischen bei den Privatsendern ab 22⁰⁰Uhr. Parallel entwickelte auch der Hollywoodfilm sein Gewaltpotential weiter (vgl. Faulstich/Vogel 1991, 9), das nun entweder über Kino, Video, Pay-TV oder Fernsehen zur Rezeption gelangen kann. Pauline Kael nannte die Verrohung des amerikanischen Films seine „Vietnamisierung“ (vgl. Seeßlen 1994, 88), auch Carroll (1990, 213) interpretiert die Horrorwelle im amerikanischen Kino seit den siebziger Jahren als Ergebnis des Vietnamkrieges.

Als Spiegel des deutschen Umgangs mit Gewaltfilmen kann *BLUTGERICHT IN TEXAS* dienen: Obwohl schon 1974 produziert, kam er erst 1978 in deutsche Kinos, wurde verboten, um nun 1998 in den Videotheken wieder aufzutauchen. Dagegen hat das New Yorker *Museum of Modern Art* diesen Film in seine klassische Sammlung aufgenommen.

Der Reiz und Ventilcharakter von Gewalt wird im Serienmördermotiv selbst konkret, die biographischen Untersuchungen über Serienmörder belegen die Funktion, die der Gewalt zukommt. Im filmischen Nachvollzug wird gerade noch der Reiz der Macht und Gewalt vermittelt, gleichgültig, ob in der Figur des Mörders oder des Ermittlers. Die strukturelle Ähnlichkeit der Gewaltnutzung von Ermittler und Serienmörder ist ein Wesensmerkmal des Serienmörderfilms, dass die Aussagekraft der „Gewalt als Problemlösestrategie“ und als mentale Prothese verstärkt.

Serienmörderfilme lassen sich als Paradebeispiele heranziehen, wie viel Gewalt in einer Gesellschaft massenmedial verträglich erscheint, diese Filme loten die Grenzen aus und definieren sie damit. Seeßlen (1995, 266) nennt drei Filme, die um 1990 „eine neue Formel für die Darstellung von Gewalt im Hollywoodkino bekannt gemacht

hatten“: EINE VERHÄNGNISVOLLE AFFÄRE, BLUE STEEL und DAS SCHWEIGEN DER LÄMMER. Nicht zufällig benutzen zwei von ihnen das Serienmördermotiv und ebenfalls nicht zufällig handeln alle drei bei Seeßlen genannten Beispiele die Möglichkeiten weiblicher Gewaltmacht ab. Ist der Serienmörder noch jahrzehntelang als schlimmster Mörder-
typ durch willkürliches und unmoralisches Auftreten charakterisiert gewesen, wird dies in Gewalterzählungen wie PULP FICTION (USA 1993, Quentin Tarantino) inzwischen zur Tagesordnung. Gewalt ist kaum noch eingrenzbar, sie ist da und wird genutzt. Dass sie zum Ziel führt, ist im Serienmörderfilm eine alte Weisheit, der Serienmörder agiert sie zur subjektiven Befriedigung aus, der Ermittler setzt sie ähnlich skrupellos ein, nur durch das Prädikat „im öffentlichen Interesse“ oder in der Person des final girls durch Notwehr geädelt.

In der Ästhetisierung und damit einhergehenden Banalisierung von Gewalt verweisen alle Gewaltgenre auf de Quinceys Haltung, Mord als schöne Kunst zu betrachten, letztlich alles zur Quelle persönlicher Befriedigung zu nutzen. Der Mord wird von seinen realen Bedingungen emanzipiert und nur noch als ästhetisches Problem betrachtet. Als solches wird es vom Täter in COPYKILL gehandhabt, er imitiert klassische Serienmörderfälle als Spiel mit einer Expertin, die er als letztes Opfer, als Höhepunkt, töten will.

6.8. Serialität

Pence (1994, 546; vgl. auch Kap. 4.6) sieht in der Serialität ein Prinzip für die Organisation von Repräsentation und die Erfahrbarkeit von Subjektivität, die die Narration in der Postmoderne übertreffen würde. Auch für Theweleit (1994, 59) ist der Serienmörder „nicht aus Gründen der gesteigerten Schrecklichkeit diese attraktive Kinofigur, er ist es aus Gründen seiner Serialität.“ Die Morde werden zur Nummernrevue, das Motiv provoziert nahezu eine Produktionsökonomie, die nur noch bestimmte Elemente wie Figurentypen (Ermittler, Täter, Opfer), Handlungsorte, das Ausmaß der Gewaltdarstellung und die Perspektive (Täter, Opfer, Ermittler) variieren muss. Dies ist nicht nur in der Sache logisch, sondern auch in der Form. Gerade Schock- und Spannungsfilm variieren meist altbekannte Geschichten, warum



Abbildung 44: TUI-Reklame, aus: Stern 44/1995

sie dann nicht gleich auf Fortsetzungen anlegen oder als solche ausschlagen. Diese Tendenz wird auch im Actionkino der achtziger und neunziger Jahre sichtbar. Diese Form der Narrationsökonomie verweist eindeutig auf die den erzählten Geschichten zugrunde liegenden Strukturen von Gewalt, Spannung, Schock, von Typen (Täter, Ermittler, Opfer), von Effekten und Rezeptionsgewohnheiten.

Über diesen Produktionsaspekt hinaus trifft das Serienmördermotiv aber auch ein bestimmendes Element aktueller Lebenswelten: „Der Serienkiller ist der unbestrittene König im Reich der Triebe“, sagt erschreckt das Feuilleton; der Serienmörder ist aber auch der unbestrittene König der Konsumtion wie der Kunst- und Lebensproduktion heute.“ (Theweleit 1994, 57) War Serienproduktion („von der Stange“) früher ein Makel, ist die individuelle Identitätsstiftung durch serielle Markenartikel für junge Leute in den neunziger Jahren zum Lebensstil geworden. Individualität ist eigentlich nur noch in der und über die Palette der Konsum- und Unterhaltungsangebote konstituierbar, analog verbraucht der Serienmörder seine Opfer wie andere Konsumenten ihre Ware. Das Serielle der Konsumgesellschaft hat mit der Popart endgültig auch Einzug in die Bildende Kunst gehalten, die traditionell das Einzigartige betont hatte.

Die schematische Wiederholung der gleichen Muster in den Spielfilmen korrespondiert mit der Wiederholung der gleichen Taten - jeder Serienmörder hat ein Muster, das er laut Kriminologen kaum verändert - und den gleichen journalistischen Umgangsformen bei realen Fällen. Und damit wiederum korrespondiert Lebensalltag in der Konsum- und Erlebnisgesellschaft, von Kick zu Kick, ohne den Ruhepunkt einer anhaltenden Befriedigung, das Publikum wird zur Verbrauchergemeinschaft, die schon am Ende einer Rezeption die nächste sucht. Diese Haltung hat in der tagtäglichen Serienpräsentation im Fernsehen ihr Pendant gefunden, und auch in dieser Unterhaltungsform ist das Serienmördermotiv stark vertreten. Im deutschen Fernsehen liefen seit 1996 etwa 200 TV-Serienepisoden, wobei die amerikanische Krimiserie T.J. HOOKER mit 12 Folgen zu Serienmörderfragen die Spitze bildet. Innerhalb jeder Polizei- oder Krimiserie gehört das Serienmördermotiv inzwischen zum Standard, und auch nicht auf Kriminalmotive spezialisierte Serien wie HOTEL bedienen sich seiner.

Die hohe Zahl der Serienmörderfilme und ihre häufige Sequelform (HALLOWEEN Part I-VII, PSYCHO I-IV + Remake, SUNSETKILLER I-IV, FREITAG DES 13. Part I-VII, ...) verweisen darauf, dass die Rezipienten offenbar immer wieder den gleichen Film sehen wollen. Dies liegt in der standardisierten Angebotspalette der Filmproduzenten, lässt aber auch auf bestimmte Rezeptionsbedürfnisse schließen (vgl. 6.8). Eco hat schon 1964 (1986, 211) darauf hingewiesen, dass der „Hunger nach Unterhaltungsliteratur“ der „Hunger nach Redundanz“ ist, dass er auf den lebensweltlichen Hintergrund seiner Rezipienten verweist: „In der modernen Industriegesellschaft dagegen bündeln sich die Ablösung der Parameter, der Zerfall der Überlieferungen, die gesellschaftliche Mobilität, der Verschleiß der kulturellen Muster und der moralischen Grundsätze zu einem Informationsaufgebot, das ständig Neuanpassung der Sensibilität, raschen Wandel der psychologischen Annahmen und gravierende Umorientierungen der Intelligenz erheischt. Unter diesen Umständen erscheint die Redundanzliteratur als ein milder Anreiz zum Ausruhen, als einzigartige Gelegenheit der

Entspannung, während die „hohe“ Kunst, die sich unablässig in Bewegung befindet, angestrenzte Aufmerksamkeit erfordert und nichts als Irritation anbietet: Grammatiken, die sich gegenseitig eliminieren; dauernd wechselnde Codes“ (Eco 1986, 212). Wurde dies im Hinblick auf den Supermanmythos formuliert, lässt es sich doch auch auf filmische Unterhaltung generalisieren. Fernsehserien und das sich immer wieder ähnelnde Spielfilmangebot belegen die Suche nach Unterhaltungsangeboten, die das längst Bekannte in unterschiedlichen Variationsgraden wiederholen. Und obwohl sich Lebenswelten seit 1964 vielfältig und fundamental verändert haben, findet sich die beschriebene Grundstruktur der Unterhaltung nach wie vor. Der Serienmörderfilm belegt dies inhaltlich, strukturell und formal. Der Blick auf die für ein spezielles, jüngeres Publikum, produzierten Slasher verdeutlicht dies. Logischerweise firmierte eine Parodierung der Slasher unter dem Titel FREITAG DER 713. (PANDEMONIUM USA 1982, Alfred Sole).

Die bislang letzte Halloween-Episode wurde mit dem Motto „Die Schlacht zwischen Gut und Böse wird entschieden. Endgültig!“ beworben. Was kann aber im Serienmördermotiv endgültig sein? Weder die Lösung des Problems, noch das Interesse an seiner unterhaltenden Präsentation. Der Slasher ist ein Beispiel für die Produktion und Rezeption an sich identischer Filme, deren Sinn sich nicht mehr nur in der Zurschaustellung von neuen Situationen, Handlungen oder Personen finden lässt, sondern im Schau- und Erlebniswert der involvierenden Spannung und der darin gezeigten Gewaltakte. Hier liegt auch große Nähe zum Splatterfilm vor, der seinen Schwerpunkt in der Auflösung des menschlichen Körpers sucht. Das selbstreferentielle Spiel, das in SCREAM und seiner Fortsetzung getrieben wird, erweitert den Kanon der Darstellungsmöglichkeiten, verändert aber letztlich nichts an den seit 20 Jahren bewährten, seriellen Mustern.

6.9. Intertextualität

Intertextualität ist ein weiteres Strukturelement des im Serienmördermotiv ästhetisierten Schreckens. Die inzwischen über 700 Filme, ungezählten Kriminalromane¹⁸⁹, true-crime-Stories, Fernseh- und Zeitungsberichte über reale Fälle und die zu Mythen gewordenen Figuren wie Jack the Ripper oder Fritz Haarmann binden jede weitere Verwendung des Motivs nolens volens in diese Tradition und das gesellschaftliche Wissen darüber ein. So lassen sich mehr als dreihundert Episoden aus TV-Serien mit dem Motiv des Serienmörders nachweisen, womit es inzwischen zum festen Bestand der modernen Kriminaldelikte zählt. Gleichzeitig animieren viele aktuelle Serienmörderfälle die TV-Produzenten zu mehr oder weniger informativen und/ oder

¹⁸⁹ Derzeit sind über 150 deutschsprachige Kriminalromane zum Serienmördermotiv auf dem Markt. Die Palette der Autoren umfasst beinahe alle bekannten Autoren, von Simenon bis Grimes, von Kerr über ...ky bis Koontz, von Ellroy über Ellin bis Ellis. Auch andere Schriftsteller haben sich gerne dieses Motivs bedient: Patrick Süskind in „Das Parfüm“ oder Pavel Kohout in „Sternstunden der Mörder“.

spektakulären TV-Reportagen. Die Vermischung von Informations- und Unterhaltungsformaten, die sich in den neunziger Jahren im Journalismus und im Informationsmarketing zum Infotainment vollzogen hat, ist selbst schon ein intertextuelles Element. Schon seit Jahren lassen sich authentische Informationen von den jeweils herrschenden gesellschaftlichen Fiktionen über das Serienmördermotiv nicht mehr trennen. Die Figur des Serienmörders ist zum Mythos geworden und mit vielen anderen Motiven und Mythen verwoben.

COPYKILL erzählt ein Beispiel intertextuellen Serienmordens, wenn der Täter historische Fälle kopiert. Parodien auf das Serienmördermotiv funktionieren auch erst dann, wenn das zu Parodierende umfassend geläufig ist, um die Bezüge zu verstehen.

Anhand des Filmplakats eines Serienmörderfilms (Abb. 45) von 1998 soll dies stichwortartig beleuchtet werden. Das hier schwarz-weiß wiedergegebene Plakat zeigt eine Messerspitze, die blutverschmiert durch ein gewebtes und wohl gespanntes Tuch dringt. Am oberen Bildrand steht in Schwarz auf dem hellgelben Untergrund des Tuchs: „Das Böse schläft nie.“ Unter der Messerklinge der Titel: „Sieben Monde“, da-



Abbildung 45: Filmplakat zu SIEBEN MONDE

runter kleiner werdend die Hauptdarsteller, casts and credits. Als letzte Zeile, diesmal in Rot: „Ab 9. April im Kino!“

Das Messer als bevorzugtes Tötungswerkzeug von Serienmördern (vgl. Kap. 9.4) durchdringt den Stoff, der wohl im Zusammenhang mit dem dabei fließenden Blut als Haut und Körpergrenze zu deuten ist. Blut deutet auf Verletzung, Täter oder Opfer sind aber nicht zu sehen. Das durch den Stoff dringende Messer verweist auf Filme wie PSYCHO (Duschszene) sowie alle Schlitzerfilme und illustriert generell eine phallische Waffe, die in einen Bereich eindringt, der durch die Schlitzform vaginal konnotiert wird. „Das Böse schläft nie!“ könnte als Motto für alle Serienmörder gelten, verweist auf den ewigen Kampf Gut gegen Böse, die Omnipräsenz

der Gefahr, vor allem im Schlaf. Auch der Titel „Sieben Monde“ verweist auf die Nacht, auf Dunkelheit und Gefahr, zudem kann bei flüchtiger Lektüre „Sieben Morde“ gelesen werden. Die Zahl Sieben ist häufig negativ oder zumindest zwiespältig besetzt und bezieht sich auf den Serienmörderfilm SIEBEN und die sieben Todsünden. Mond hat ebenfalls positive Aspekte (Rendezvous, Guter Mond, du gehst so stille, ...) als auch negative (Vollmond = Gefahr durch Vampyre oder Geister, kaltes Mondlicht, ...).

Ein weitere Bezug liegt in der Ähnlichkeit zu Lucio Fontanas Grenzverletzung der Malerei mit seinen geschlitzten, oft monochromen Bildern.

Schon diese Auflistung belegt die Verdichtung horizontaler intertextueller Bezüge, sie verweisen immer auf andere Serienmörderfilme, auf den Serienmördermythos und reale Serienmörderkriminalität.

Das Ergebnis dieser vielfältigen Bezugnahmen und Verweise ist weniger, dass nun alle Rezipienten alle Hinweise wahrnehmen und verstehen werden, „sondern dass diese Bezüge ein wesentliches Moment der Zirkulation von Bedeutungen in sozialen Kontexten sind. [...] Populäre Filme zielen dank ihrer intertextuellen Bezüge direkt in die kulturelle Praxis ihrer Zuschauer.“ (Mikos 1995b, 180) Dieser Umstand wird vor allem im Fanbereich deutlich oder in der Omnipräsenz des Serienmördermotivs in vielen kulturellen Bereichen..

6.10. Die Funktionalisierung des Serienmördermotivs

Die in diesem Kapitel zuvor distinkt abgehandelten Aspekte des Serienmördermotivs verweisen auf ein komplexes Gefüge, oder besser Gestrüpp verschiedener Diskurse (Gewalt, Gender, Sexualität, ...). Gleichwohl lassen sich deutliche Schwerpunkte in der Ästhetik des Serienmördermotivs beobachten. Personalisierung ist als Modus aller fiktionalen Unterhaltungsangebote auch im Serienmörderfilm konstituierend. Der Täter fungiert als das personifizierte Böse, das anders als in vielen Horrorfilmen nicht als übernatürliches Monster vorkommt, auch wenn sich durch Masken oder Einstellungen Anklänge finden lassen. Das Bedrohliche erwächst aus dem Schoß der Normalität, es ist einer von uns, allerdings einer von den Männern. Norman Bates (PSYCHO) oder Mark (AUGEN DER ANGST) sind äußerlich unauffällig, nur in kleinen Verhaltensmerkmalen eigenartig, nicht aber grundsätzlich suspekt. Serienmörderfilme sind Alltagserzählungen, sie schildern Normalität, die unversehens in einen Ausnahmezustand umschlägt. Durch die Alltäglichkeit der inszenierten Handlungsräume produzieren sie Nähe zu ihrem Publikum, was ihre Wirkung (Spannung, Thrill, Angst) nur erhöht. Als Ausweg aus der Krise und zur Wiederherstellung der öffentlichen Sicherheit, wird der Serienmörder durch eine klassische Heldenfigur ausgeschaltet, womit häufig privates Glück verbunden ist. Ein wichtiger Aspekt dabei ist also immer die Bewährungsideologie. Der Ermittler oder das final girl müssen mit einer Extremsituation fertig werden, indem sie sich läutern, gnadenlos agieren, sich ähnlich besessen wie ihr Antipode in die Schlacht stürzen bis hin zur Selbstjustiz.

In einer Ausnahmesituation kann es zu ungewöhnlichen Allianzen kommen, die Ermittler und die Unterwelt arbeiten zusammen (M-EINE STADT SUCHT EINEN MÖRDER, DER GREIFER), Opfer werden als Lockvögel zu Ermittlern, die amerikanische Polizei kooperiert mit dem FBI oder mit Psychologen – eine fast immer schwierige Koalition – bis hin zum Pakt zwischen Polizei und Serienmördern in DAS SCHWEIGEN DER LÄMMER.

Ob bei Monsterangriffen im Horrorfilm oder der Täterentlarvung im Kriminalfilm, am Ende scheint alles in *Ordnung* zu sein, wenn nicht der Serienmörder aus genau dieser erwachsen wäre. Bei Horrorfilmen zu diesem Motiv wird dies durch offene Enden berücksichtigt, das Grauen kann jederzeit wiederkommen. Die kommerziell entwickelte Version dieses Immer-Wieder-Möglichen ist das Sequel oder die Serie.

Zentrale Rezeptionsgröße im Serienmörderfilm ist die Angst. Serienmörderfilme entfalten einen Teil des Angstpotentials ihrer Produktionszeit, sie sind soziale Konstruktionen der Angst und des Schreckens in symbolischer Form. Tudor (1989) hat im Zusammenhang mit dem Horrorfilm nach 1960 von *paranoide horror* (vgl. Kap. 2.2.2) gesprochen. Er erwächst aus dem Szenario des im Serienmördermotiv durch-exerzierten Zusammenbruchs des Alltags, des Versagens der öffentlichen Ordnung (kein Schutz ist wirksam, Polizisten als Täter oder unfähig, vgl. Kap. 4.4) und der Situation der Aussichtslosigkeit und des Ausgeliefertseins. Die Werte und Institutionen der bürgerlichen Gesellschaft (Familie, Obrigkeit, Humanität, Toleranz, ...) verlieren ihre Gültigkeit, was bleibt ist nur noch der Einzelne, zurückgeworfen auf sich selbst, schlägt er sich durch. Im Gegensatz zu den Versprechungen der Rationalisierungen der modernen Gesellschaften ist nicht alles Gefährliche zum Besseren gewendet, kontrolliert oder reguliert.

Dem paranoiden Charakter des Serienmörderssettings an die Seite gestellt ist dessen Nutzung durch den Unterhaltung Suchenden. Nicht nur Kinder drücken in ihrem Interesse an grotesken Gewaltdarstellungen ihre eigenen Unsicherheiten, Ängste und Phantasien aus, auch Erwachsene scheinen, nimmt man die Ausbreitung von spannender und schockierender Unterhaltung als Indiz, ihre Orientierungslosigkeit und Irritation in symbolischen Formen zu verarbeiten: „Weil die Angst das Bezeichnende im Genre ist, strebt sie auf eine Lösung, eine Katharsis hin, und daher ist der Thriller, wie alle anderen Genres des populären Kinos auch, eine Art Film, die die phantastische Erfüllung von (heimlichen) Wünschen gestattet“ (Seeßlen 1995a, 28).

Das Schreckliche und Ängstigende wird zur Ersatzbefriedigung oder zum Ventil. Entlastung aus dem zivilisatorischen Selbstzwang¹⁹⁰ in Form von Gewissen, Moral und Kultur sucht in der symbolischen Teilhabe an Tabubrüchen, Entgrenzungen und Entladungen einen Ausgleich: „Faszinierend ist alles, was unsere Zivilisation mit einem Bann belegt“ (Bolz/Bosshard 1995, 290), in der Ästhetik des Schreckens vollzieht sich dementsprechend nicht nur im psychoanalytischen Verständnis eine Wiederkehr des Verdrängten oder, um es aus Sicht eines anthropologischen Pessimismus zu

¹⁹⁰ Vgl. dazu das Zivilisationskonzept von Elias (1979). In diesem Sinne ist auch Freuds Kulturkonzeption der Triebversagung und deren sublimierter Auslebung zu verstehen.

formulieren: „Das Heimweh nach der Barbarei ist das letzte Wort einer jeden Zivilisation“ (Cioran, zitiert in Sofsky 1996, 212).

Zu diesen grundsätzlichen Modi von Angst-, Schreckens- und Kulturverarbeitung gesellt sich das Moment einer gesellschaftlichen Krisenverarbeitung. Wordsworth formulierte zu Beginn des 19. Jahrhunderts: „... the increasing accumulation of men in cities, where the uniformity of their occupations produces a craving for extraordinary incident.“ (Wolf 1995, 42f). Die Untersuchungen von Tatar (1995), Täuber (1997) und Hoffmann-Curtius (1989) formulieren einen ausdrücklichen Zusammenhang zwischen dem Lustmordmotiv in der Weimarer Republik und der im I. Weltkrieg begründeten Kriegserfahrung, Brutalisierung, Männlichkeitskrise (Verlierer und Emanzipationsschub der Frauen) und sozialen Unsicherheit. Dietze (1997) und Freccero (1997) sehen in der Vietnamerfahrung und der erfolgreichen Frauenemanzipation eine doppelte Traumatisierung der amerikanischen Gesellschaft in den siebziger Jahren, die sich im Filmangebot durch Gewaltintensivierung, zerrüttete Heldenfiguren und Gewalt gegen Frauen wiederfindet. In diesem Sinne hat Wolf (1995, 44) die gothic novel als Kompensationsangebot für die durch die Aufklärung entwickelte bürgerliche Moral gedeutet.

Serienmörderfilme scheinen sehr geeignet, Krisensituationen auszudrücken, die mit Gewalt, Sexualität und dem Verhältnis der Geschlechter zusammenhängen. Und die Irritation der tradierten Männlichkeitsbilder scheint zumindest eine Ursache für die individuelle Krisenbewältigung in Form gehäufter Serienmorde seit den siebziger Jahren in den USA zu liefern (vgl. Kap. 6.2). Diesen Irritationen wird, aus ähnlichem mentalen Verständnis erwachsen, durch ein geeignetes Kompensationsangebot im Unterhaltungsmodus geantwortet.

Zwei Aussagen über die Bedeutung negativer Helden mögen dies verdeutlichen. Im Zusammenhang von Gangster- und Westernabenteuern hat Morin (1965, 145) auf ihre befreiende Funktion hingewiesen: „Denn der gesittete, reglementierte, bürokratische Mensch, der Mensch, der den Beamten, den Verbotsschildern und der Aufforderung ‚bitte anklopfen‘ gehorcht und sich von den barschen Fragen ‚wer hat denn das angeordnet?‘ einschüchtern lässt, befreit sich projektiv durch das Bild des jungen, der es wagt, das Geld oder die Frau zu nehmen, der es wagt zu töten, der es wagt, seiner eigenen Gewalttätigkeit nachzugehen.“

Und konkret auf die dreißiger Jahre bezogen: „Robert Warshow hat in den epochalen ‚The Gangster as a Tragic Hero‘ gezeigt, dass im Depressionskino der unter seiner wirtschaftlich bedingten Ohnmacht leidende Zuschauer sich mit den Schurken identifizierte, da jener im Gegensatz zu ihnen selbst handlungsfähig war“ (Dietze 1997, 16).

Eine spielerische und ersatzhafte Bewältigung von Krisenerfahrungen kann auch für das enorme Ansteigen von Serienmörderfilmen angenommen werden. Da dies lange Zeit wesentlich im amerikanischen Film zu beobachten war, erscheinen die Krisenmomente Vietnam und Emanzipationsbewegung sehr plausibel, angeregt und verstärkt noch durch die Fiktion und Realität verbindende Synchronität der stark ansteigenden realen Serienmörderkriminalität.

Das Serielle dieser Erzählungen orientiert durch Selbstvergewisserungsrituale (Dietze 1997, 257). Im Serienmördermotiv vermarkten die Unterhaltungsmedien die gesellschaftlichen Toleranzgrenzen und ihre Überschreitung, wobei am Ende eine, wenn auch häufig brüchige Normalität restauriert wird. Die Gesellschaft verständigt sich symbolisch und latent über ihre Irritationen und Traumata, wobei sie eine Integration intendiert, die aber im Teufelskreislauf Serienmörder nur schwer gelingt, denn diese Gesellschaft gebiert permanent die Monster, die dann aufwendig zur Strecke gebracht werden müssen.

Faszination und Abscheu sind die Pole, zwischen denen das Serienmördermotiv im Spielfilm rezipiert wird. Seinem Unterhaltungscharakter gemäß wird eine entlastende/-spannende Seite und eine Reiz-/Spannungssuche verfolgt. Dabei rekurriert das Motiv auf konkrete gesellschaftliche bzw. Identitätskrisen und Ängste, bietet aber in der Heroisierung des einzelnen Ermittlers eine Projektionsfigur positiv besetzter unterdrückter Grenzenlosigkeit und Macht, während der ebenfalls durch Entgrenzung und Macht charakterisierte Serienmörder, beladen mit den verbotenen Trieben, Wünschen und Ängsten der Rezipienten, vernichtet wird, um allerdings in der Fortsetzung oder im nächsten Serienmörderfilm wiederzukehren.

Eindringlich verweist die Figur des Serienmörders und des Ermittlers auf eine Subjektvorstellung, die parallel z.B. auch im Actionkino eine alle Grenzen sprengende Dimension angenommen hat (vgl. Kap. 6.11).

Dass der Ermittler, Polizist, Agent oder Kämpfer für das Gute als Identifikations- und Projektionsfigur fungiert, ist seit der Antike allgemein gültiges Kulturgut. Aber dass der Serienmörder zum Helden wird, erscheint fremd: „Amerika liebt seine Serienkiller... Der Serienkiller ist der neue Frontier, die zeitgemäße Verkörperung des amerikanischen Traums. Nirgendwo bleibt er lange, immer wieder bricht er auf zu neuen Ufern. Keiner verletzt so wie er das letzte Tabu, überschreitet die letzte Grenze. Er ist der neue Held.“ Springer/Springer (1996, 361) Lapidar formuliert Baudrillard (1996): „der Serienkiller ist noch ein echter Held“.

Er ist machtvoll und individuell bis zum Exzess. Und schließlich formuliert er in seinen Taten so etwas wie ein Gesamtkunstwerk. In *SIEBEN* inszeniert er ein umfassendes Strafgericht oder Menetekel, in *COPYKILL* schafft er ein Gesamtkunstwerk aus der Inszenierung klassischer Serienmörderfälle und in *NATURAL BORN KILLER* wird der Serienkiller zum totalen Medienspektakel.

6.11. Entgrenzung

Populärkulturelle Mythen, zu denen das Serienmördermotiv zu zählen ist, verarbeiten gesellschaftliche Konflikte so um, dass eine griffige Lösung für brennende Fragen angeboten wird, ohne dass die eigentlich zugrunde liegenden Konflikte benannt würden. Massive Interessenskonflikte drücken sich im Spielfilmbereich häufig auf juristischer bzw. kriminalistischer Ebene aus, in der Gesetzesübertretung wird das Gesetz, seine Bedeutung und die es vertretende Macht deutlich. Nicht zufällig ist das

literarische Kriminalgenre im späten 18. Jahrhundert parallel zur sich formierenden bürgerlichen Gesellschaft entstanden.

Der Serienmörderfall ist der kriminalistische Ausnahmezustand, der den Alltag aufhebt und viele Regeln, Rechte und Konventionen außer Kraft setzt, bis am Ende wieder ein mehr oder weniger stabiler Alltag konstruiert wird. „Die Verletzung einer Regel leistet eines vor allem: sie verdeutlicht die Regel, sie beweist, dass es die Regel gibt.“ (Wulff 1985a, 12)

Die Wichtigkeit der Grenze resultiert aus ihrer Bedeutung für die Selbst- und Fremd-erkenntnis, die einander bedürfen. Identität¹⁹¹ verdankt sich unter anderem der Grenzerfahrung als Abgrenzung, die auf vorheriger Grenzstiftung bzw. -ziehung beruht. Das außerhalb meiner/unserer Grenzen Liegende wird entweder bekämpft oder integriert. Für den Umgang mit der Schwelle, der Grenze, gibt es Rituale und Regeln bis hin zum Tabu. Der Bereich Verbrechen verdankt sich ausschließlich den Setzungen und gewählten Regeln sozialer Systeme, denn fast alle als Verbrechen markierten Verhaltensweisen, Gewaltakte oder Motive werden gleichzeitig in anderen situativen Kontexten gebilligt oder gefördert¹⁹².

In der Moderne ist die Grenzüberschreitung eine kulturelle Maxime, wie sich in der großen Zahl von Liberalisierungsbewegungen seit der Aufklärung ablesen lässt. Die Verbotsüberschreitung ist dabei geradezu ein definierendes Merkmal der künstlerischen Avantgarde geworden, kein kulturelles Tabu bleibt unangetastet. Die Grenzüberschreitungen im Symbolischen sind häufig, auch wenn sie für die einzelnen Pioniere durchaus schmerzliche Konsequenzen gebracht haben können, lustbetont: Avantgardismus, Ausgelassenheit, Actionsuche oder der Aufbruch zu neuen ästhetischen oder intellektuellen Ufern.

Auf der anderen Seite der Liberalisierungen stehen die Versuche der Gesellschaften, daraus resultierende Spannungen und Dynamiken im eigenen Sinne zu kanalisieren (soziale Kontrolle, Disziplin, ...) und wesentlich zu institutionalisieren. Für den integrierenden Umgang mit den durch Liberalisierungen enthemmten Bereichen Gewalt und Sexualität bieten sich z.B. Sport, die ausgeklügeltsten Freizeitangebote, eine breite Palette ästhetischer Vergnügen oder sexuelle Freiräume¹⁹³ an.

Interessant wird der Grenzaspekt neben seinen inhaltlichen und diskursiven Bezügen (Gewalt, Recht, Sexualität, Gender) in den Serienmörderfilmen zusätzlich dadurch, dass sie mehrheitlich den Körpergenres zuzurechnen sind, also den Filmen, die bei ihren Rezipienten idealerweise körperliche Reaktionen auslösen, z.B. Angst, Schocks oder Vermeidungsverhalten (Wegsehen, ...). Rechnet man Thriller, Horror- oder Slasherfilme zu diesen Körpergenres, so hat sich ihr Anteil bei Verfilmungen des Serienmördermotivs von 29% im Zeitraum 1950-64 auf 71% in den Jahren 1995-97 erhöht (vgl. Tab. 6, Kap. 3.2.2). Auf der Basis der im „Lexikon des internationalen Films 97/98“ berücksichtigten 43246 Filme machen Thriller und Horrorfilme aber nur

¹⁹¹ Subjektivität bildet sich in *Praktiken des Selbst* (Foucault), in historisch entwickelten Formen des Selbstwissens und der Selbstbegrenzung.

¹⁹² Siehe zu diesem Komplex z.B. die klassische Anomietheorie Durkheims in Pfeiffer/Scheerer 1979.

¹⁹³ Vgl. speziell dazu Runkel 1986.

6,6% aus. Serienmörderfilme wählen demnach extrem häufig einen Genrezusammenhang, der körperliche Reaktionen seiner Zuschauer provozieren will, ihre körperliche Grenze – im Rahmen von Spielfilmunterhaltung – überschreitet.

An welchen Stellen wird die Grenzüberschreitung, die Entgrenzung, im Serienmördermotiv konkret? Einige Formen dieser Grenzüberschreitungen sind in den in Kap. 5 exemplarisch analysierten drei Serienmörderfilmen zu finden. In *BIZARRE MORDE* ist die zentrale Grenze die Loslösung von der Mutter, bei Gill tritt sie in Form von zwanghaft wiederholten Morden (kriminelle Grenzüberschreitung) zutage, bei Ermittler Blümel in Form einer neuen Lebenspartnerin.

In *DER COP* wird mit Hopkins ein Ermittlertyp gezeigt, der zunehmend die Grenze der Legalität überschreitet und bei der Selbstjustiz endet. Auf diesem Weg verliert er alle sozialen Bindungen (Ehefrau, Kind, Kollegen, Freunde, Freundin), da sie seinen Grenzüberschreitungen nicht folgen. In *SIEBEN* überschreitet der Täter Doe alle gesellschaftlichen und moralischen Grenzen, um der Gesellschaft genau diese in Form der sieben Todsünden zu verdeutlichen. Somerset überschreitet letztlich seine eigene Grenze, die er sich als Berufsausstieg gesetzt hatte, er wird nicht in Rente gehen. Sein junger Kollege Mills, zum Rädchen in Does Plan geworden, wird völlig aus der Bahn geworfen und überschreitet die Grenze von Exekutive und Judikative.

Die Figur des Psychopathen (vgl. dazu auch Kap. 5.6) hat in den letzten Jahrzehnten eine breite Verwendung in den Krimi-, Horror- und Thrillergenres gefunden: „... der Psychopath wurde zu einem existentialistischen Helden, der gegen die konformistischen Forderungen der modernen Gesellschaft aufbegehrt. Er ist ein Antiheld“ (Wulff 1985b, 65¹⁹⁴).

Norman Mailer (1994, 297) beschrieb schon Ende der fünfziger Jahre, „...that the psychopath may indeed be perverted and dangerous frontrunner of a new kind of personality which become the central expression of human nature before the twentieth century is over.“

Seine extreme Ausformung hat der Filmpsychopath im Serienmörder gefunden. In der Person des Psychopathen werden soziale Bedingungen für sein Anderssein meist ausgeklammert, es wird individualisiert und kriminalisiert, schließlich in seiner Person bekämpft.

Wesensmerkmal dieser Psychopathen ist dieses Anderssein, durch das sie sich von der wie auch immer gearteten Normalität absetzen und diese in der Extremform Serienmörder bedrohen. Die Normalität schlägt zurück, meist in Person des prominent hervorgehobenen Ermittlers, der aber in den Filmen der letzten zwanzig Jahre selbst zunehmend psychopathische Züge erkennen lässt. Auch er, und für diese Figur ist Hopkins in *DER COP* ein gutes Beispiel, kommt mit seinen sozialen Gegebenheiten nicht zurecht (gestörte Beziehungen, Einzelgänger, Probleme mit der Institution Polizei, Unordnung als äußerlicher Hinweis, ...) und gerade dadurch wird er zum geeigneten Gegenspieler, dem es gelingt, am Ende wieder in die Normalität aufgenommen zu werden (neue Beziehung, Belobigung durch Vorgesetzte, ...). „To

¹⁹⁴ Vgl. dazu ursprünglich Douglas 1981, 38.

put the case bluntly, Dirty Harry suggests that the only way society can fight the criminal psychopath is to hire one of its own. The film constantly points out the similarity between Harry and Scorpio. Scorpio is Harry's Double: he intensifies and puts into action the attitudes and impulses within Harry himself. If Harry has a reputation for racism, for example, Scorpio actually kills a black boy" (Douglas 1981, 36).

Die Pathologisierung der Serienmörderfälle spiegelt sich zusätzlich in der wachsenden Präsenz von Psychologen oder Profilern als bei der Täterverfolgung Beteiligte (vgl. Kap. 5.6).

Das Streben nach Macht ist eine weitere Form der Entgrenzung im Serienmördermotiv. Wie schon in Kap. 3.2.2 angedeutet, suchen Serienmörder dieses Gefühl der Überlegenheit. De Quincey berichtet in Mord als eine schöne Kunst betrachtet von den Ratchiffe-Morden, bei denen es dem Täter um den Ausdruck seiner Überlegenheit über die anderen Menschen ging. Sofsky (1996, 56) beschreibt die Gewalt als eine Form der Selbstentgrenzung, als Selbstausweitung: „Am Leid und Tod des Opfers erlebt der Täter absolute Souveränität¹⁹⁵, absolute Freiheit von den Lasten der Moral und Gesellschaft.“ Auch Wilson (1990, 303) sieht „the craving for self-esteem, the will of power“ als einen funktionalen Hintergrund und Randolph (1994, 4) stellt die Frage: „Is not the intellectual's fascination with Hannibal Lecter precisely the way he captures our God-like dreams of omnipotence, omnipresence and omniscience?“ Scheinbar kompensieren Serienmörder die Subjekteinschränkungen der modernen Massengesellschaft durch grenzenlose Machterweiterung und auf sexuellem Gebiet durch schrankenlose Triebauslebung.

Auch andere Verbrechertypen sind durch Machterweiterung gekennzeichnet. Sie suchen Geld, Einflussbereiche, Gehorsam. Der Serienmörder zieht aber nur aus einer bestimmten Beziehung zu seinen Opfern Befriedigung, symbolische Formen reichen nicht, er muss Herr über Leben und Tod sein. Eine zusätzliche Bestätigung kann der Täter aus der öffentlichen Anerkennung gewinnen, die die Briefe Jack the Rippers und anderer Serienmörder an Polizei oder Presse provozieren und belegen: „Die sechzehn Serienmörder, die ich genau untersuchen konnte, haben alle davon geträumt, ihren Namen groß in der Zeitung zu sehen.“ zitiert Bourgoïn (1995, 233) den amerikanischen Psychiater Dr. Lunde.

Ein weiterer Aspekt von Entgrenzung ist in der klassischen Jeckyll/Hyde-Figur angelegt. Der angesehene, zivilisierte, normale Bürger kann eine dunkle Seite haben, die gelegentlich zum Ausbruch kommt. Robert Louis Stevenson bemühte 1886 noch eine chemische Ingredienz als Katalysator der Verwandlung, im Serienmörderfall kann Hyde jederzeit die Oberhand gewinnen. Die Normalität, der Alltag wird schlagartig zum Ausnahmezustand, woraus nur die Lehre zu ziehen ist: *Fürchte Deinen Nächsten wie Dich selbst*. In diesem Untertitel erklärt die amerikanische TV-Serie MILLENIUM (1996f) ihr Programm und projiziert auf jeden Nächsten die Paranoia seiner drohenden

¹⁹⁵ Zur Frage der Souveränität zitiert Sofsky Bataille (Die Literatur und das Böse, 1987, 163): „Souveränität ist die Fähigkeit, sich unbekümmert um den Tod über die Grenzen zu erheben, die die Erhaltung des Lebens gewährleisten.“

Entgrenzung. Die große Zahl der Serienmörderfilme illustriert: vom Vater bis zur Lebensgefährtin, von den Kindern bis zum netten Nachbarn, in jedem kann ein Monster lauern. Darin symbolisiert sich die Kehrseite der Entgrenzung, dass die Grenze keinen Schutz mehr bietet, dass das Böse schon meine Grenze überschritten hat.

Taubin (1991, 16) formuliert eine spezifische Wurzel des Serienmördermotivs: „Bred in the heartlands, he's the deformed version of the American dream of the individual.“ Der Serienmörder kann als Sinnbild einer Zeit verstanden werden, die von Individualisierung, Misstrauen gegen Mitmenschen und Werte, durch die Betonung der Freiheit des Einzelnen und seine Bindungslosigkeit geprägt ist. Er ist somit ein Extremfall der Personalisierung von Konflikten und der Selbstverwirklichung.

Parallel findet diese Form der Entgrenzung im Auftreten der künstlerischen Avantgarde eine, allerdings nur ästhetische, Entsprechung. Mit diesen Formen der Tabuverletzung einher geht die Steigerung der Bekanntheit des Künstlers, die öffentliche Diskussion der durch ihn in Frage gestellten Regeln, Gesetze oder Werte und die Identitätsbildung des Grenzen sprengenden Künstlers. Baudelaires „Blumen des Bösen“, Urs Allemanns Klagenfurter „Babyficker“-Textlesung, „American Psycho“ von Bret Easton Ellis im literarischen Bereich wie etwa Fontanas Leinwandverletzungen („concetto spaziale“), Manzonis Zurschaustellung menschlicher Exkrememente in Dosen („merda d'artista“) oder Otto Muehls bluttriefende Aktionen in der Bildenden Kunst sind Beispiele gezielter Tabubrüche und Geschmacksverletzungen¹⁹⁶. Im Bereich der filmischen Gewaltdarstellung kann DER ANDALUSISCHE HUND (LE CHIEN ANDALUSIEN, F 1928) genannt werden, in dem der Schnitt durch ein Auge von seiner ergreifenden Brutalität auch nach über 70 Jahren nichts verloren hat. Bolz/Bosshart (1995, 295) zitieren dazu Nietzsche: „Alles Furchtbare in Dienst nehmen, einzeln, versuchsweise, schrittweise – so will es die Aufgabe der Kultur.“ In diesem Sinne kann ein Rezensent (Althen 1996, 150) den Mörder aus COPYKILL auch „Konzeptkünstler des Tötens“ nennen.

Nachdem diese Form des Skandals seit vielen Jahrzehnten fester Bestandteil ästhetischer Praxis vor allem aufstrebender Künstler war, hat sie in Zeiten massenmedialer Kultur neue Dimensionen angenommen. Hier erreicht die Entgrenzung vollends den Bereich der Privatsphäre, wenn in täglichen Talkshows jede intime Einzelheit ausgebreitet wird, wenn jedes private Detail zum Rohstoff der Sensationen heischenden Massenmedien wird. Hat nun jede Intimität die Grenze der Studios überschritten, so haben die Kameras in der Gegenrichtung jede Wohnungsschwelle überquert und versenden oder stiften jedes noch so private Ereignis.

Die modernen Massenmedien stellen nach dem Zerfall der alten religiösen Symbole wieder „eine Universalität des Empfindens und Sehens auf populärer Grundlage“

¹⁹⁶ Interessanterweise bemüht der FBI-Ermittler Douglas (Douglas/Olshaker 1998, 135) den Vergleich von Serienmördern und Bildender Kunst: „Will man den Künstler verstehen, muss man sich sein Werk ansehen. [Im Original kursiv, K.J.]... Man kann Picasso nicht verstehen oder würdigen [!], ohne seine Bilder zu betrachten. Die erfolgreichen Serienmörder planen ihr Werk so sorgsam wie ein Maler ein Gemälde.“ Ein sprechendes Beispiel des offiziellen Serienmörderkultes in den USA.

durch Mythologisierungsprozesse her, „die mit dem in primitiven Gesellschaften verwandt sind“ (Rathmayr 1996, 66 unter Bezug auf Eco 1986, 189).

Normalität wird heutzutage in medialen Settings wie Talkshows, Reportagen oder narrativen Formen wie Daily Soaps oder Spielfilmen produziert. Sexueller Missbrauch oder Serienmordfälle sind dazu spektakuläre Themenanlässe. Die Gesellschaft vergewissert sich hierbei nicht mehr durch Zwang, sondern in Lernorten symbolischer Provenienz. In einem Spiegelbericht von 1993 wurden diese Phänomene unter dem Titel *Schamlose Gesellschaft* zusammengefasst, in dem der Serienmörder als Beispiel der Verrohung vorkam.

Immer geht es bei diesem Motiv um eine an ihren Werten zweifelnde Gesellschaft.

Was hat es nun mit der vielbeschworenen Wertekrise in den westeuropäischen und nordamerikanischen Gesellschaften am Ende des 20. Jahrhunderts auf sich? Als Elemente dieser Perspektive werden immer wieder

- die Auflösung klassischer Ordnungssysteme (Familie, Ehe, Nachbarschaft, festes Arbeitsverhältnis, ...),
- die verminderte Bindungskraft sozialer Gruppen, Schichten oder Klassen,
- die abnehmende Akzeptanz gegenüber normativen Setzungen einer wie auch immer legitimierten Gemeinschaft oder Autorität,
- die desorientierenden Vorgaben der massenmedialen Angebote, die gleichzeitig Setzungen in Form von mediensozialisierenden Faktoren sind, genannt.

Die Reihe der als Beleg angeführten Symptome ist Legion, sie reiht wachsende Gewaltbereitschaft ab dem Kindesalter („Killerkinder“ titelt der „Stern“ 15/1998 einen Artikel über extrem Gewalt ausübende Kinder in den USA) – im Serienmörderfilm präsent durch MICKEY (USA 1991, Dennis Dimster-Denk), DADDYS GIRL (USA 1996, Martin Kitrosser) oder FUNNY GAMES (Österreich 1997, Michael Haneke) – , an die Klage über die Ästhetisierung sinnloser Gewalt (-darstellung) im Film¹⁹⁷ und die Gewissenlosigkeit der Kultur, über die Fragmentierung von Lebenswelten, Erfahrungsräumen und damit von Weltansichten über die Schamlosigkeit. In dem bereits erwähnten „Spiegel“-Artikel (Matuschek 1993, 166) wird Sigmund Freud zitiert: „Der Verlust des Schamgefühls ist ein Zeichen von Schwachsinn.“ Auch die Formulierung neuer psychologischer (und psychiatrisierender) Krankheitsbilder, etwa im Borderline-Syndrom, ist ein Beleg. Werte- und Regelverluste sind weitere Merkmale: „Wir leben in einer regellosen Gesellschaft. Anomie hatte dies der Soziologe Emilie Durkheim genannt – „das Übel der fehlenden Grenzen“.“ (Bolz/Bosshardt 1995, 289).

Ursachen werden in sozialen Veränderungsprozessen basierend auf veränderten Produktionsverhältnissen gesehen. Richard Sennett (1998) pointiert dies im Typus des flexiblen Menschen, der als Produkt des entwickelten Kapitalismus entwurzelt und durch notwendige Arbeitsplatzwechsel, Einsatzortwechsel, variable Arbeitszeiten und die Trennung von Wohn- und Arbeitsort aus Gemeinschaft gerissen wird. Daneben gibt es die euphemistisch Modernisierungsverlierer Genannten, die Arbeitsmöglichkeit, soziale Sicherung und Teilhabe am Sinn stiftenden Konsum verloren haben.

¹⁹⁷ Nanni Moretti reflektiert dies in seinem Spielfilm LIEBES TAGEBUCH (CARO DIARIO, I/F 1993) anhand des Serienmörderfilms HENRY-PORTRAIT OF A SERIAL KILLER.

Andere Autoren betonen den Wegfall von Moral und Ethik als definierende Modi der Erfahrung und Orientierung, was sich als transzendente Obdachlosigkeit formulieren lässt.

Über die Veränderung der Produktionsweisen hinaus sind soziale Wandlungsprozesse als Hintergrund zu nennen. Die Auflösung der Großfamilie zum Zwei-Generationen-Haushalt hatte sich schon durch das gesamte 20. Jahrhundert gezogen; seit den siebziger Jahren, begünstigt durch wachsende Selbstständigkeit der Frauen und steigende Scheidungsraten, die starke Zunahme außerehelicher Geburten und den Zuwachs an Doppelverdiener- und Singlehaushalten, kann zunehmend weniger von einer dominanten Kleinfamilienstruktur gesprochen werden. Weiterhin haben Sensibilisierungsprozesse und deren akute Auslöser in Umwelt- und Gesundheitsfragen zu einer skeptischen Grundhaltung geführt, die sich in dem Stichwort Risikogesellschaft bündeln lässt.

Gesellschaftlich drückt sich dies nicht in sozialen Unruhen oder Protestbewegungen aus, sondern in der Betonung von Individualisierungsprozessen, was einerseits Unabhängigkeit und Autonomie, andererseits aber auch Haltlosigkeit und Unsicherheit bedeutet. Die „Aufwertung von Selbstentfaltungswerten als funktionale Anpassung an eine sich ändernde Arbeits- und Freizeitwelt“ (Lau 1988, 217) wird von vielen weiteren Autoren (Göttlich 1995, Klages 1984) betont, was pointiert in einer Formulierung Rathmayrs (1996, 14) zum Ausdruck kommt: „Die Sozialisierung der modernen Psyche wird nicht mehr, wie seit der Renaissance, durch den Zwang zum Selbstzwang bewerkstelligt, sondern durch den Konsumzwang zur Selbstverwirklichung.“ Basis dieser Veränderung ist der Übergang von einer Mangel- zu einer Überflussgesellschaft mit hedonistischen Werten. Schulze (1993, 35) entwickelt in seinem Modell der *Erlebnisgesellschaft* diese Seite der Individualisierung: „Innenorientierte Lebensauffassungen, die das Subjekt selbst ins Zentrum des Denkens und Handelns stellen, haben außenorientierte Lebensauffassungen verdrängt. Typisch für Menschen unserer Kultur ist das Projekt des schönen Lebens.“¹⁹⁸

Die Suche nach dem Kick, nach dem die eigene Persönlichkeit erhöhenden Moment findet sich in vielen Serienmörderfilmen: In *DAS SCHWEIGEN DER LÄMMER* geht es um Allmacht und Wissen, in *THE BANKER* (USA 1989, William Webb) geht es um das Spiel mit der Macht über Menschen, in *TURBULENCE* (USA 1997, Robert Butler) will der Täter seinen finalen Kick aus einem Flugzeugabsturz über Los Angeles ziehen, in *SIEBEN* inszeniert der Täter gottgleich ein Strafgericht, in *Bizarre Morde* und *FRENZY* genießen die Täter die Morde als quasi-sexuelle Befriedigung, in *DER COP* feiert sich der Täter im Ritual seiner Taten, in *AUGEN DER ANGST* erwächst der Kick aus dem Genuss und der medialen Fixierung der Angst der Opfer. Anders als der getriebene Täter (*M-EINE STADT SUCHT EINEN MÖRDER*) sucht dieser Tätertyp aktiv die Situationen seiner Selbst-Befriedigung und Selbsterhöhung.

¹⁹⁸ Die Helden der jüngeren Unterhaltungsfilme und nicht nur der Serienmörderfilme stehen weniger für eine Sache oder Idee, sondern für sich selbst, ihre Triebbefriedigung und ihr Ego. Dies begünstigt und spiegelt der Typus des Geradeausläufers, vgl. Kap. 3.4.

Neben den Erlebniswerten werden derzeit in den entwickelten kapitalistischen Gesellschaften Werte wie Kompromisslosigkeit, Egozentrierung, Selbstbewusstsein oder Ehrgeiz als vorteilhaft eingeschätzt. Smith hat schon 1984 auf die Parallelität dieser Charakteristika mit denen von Psychopathen verwiesen und vor den Folgen gewarnt: „... the psychopath has indeed learned from experience and is an important source of moral agency for that society – is a heavily socialized, not antisocial personality“ (Smith, 1984, 193).

In der Person Patrick Batemans aus *American Psycho* kommt dies zum Ausdruck, was unter anderem eine Ursache für den großen Wirbel sein dürfte, den dieser Roman in der amerikanischen Öffentlichkeit auslöste. „In „American Psycho“ wird also zum ersten Mal der Serienmord als paradigmatisch für alle Organisationen des aufstrebenden quartären Sektors postuliert, also vor allem für die Bereiche Unterhaltung, Neue Medien, Bildung und Finance. So schreiben Serienkiller mit roter Schrift sowohl ein Kapitel Kulturgeschichte als auch ein Kapitel der Geschichte des Shareholder-Kapitalismus¹⁹⁹“ (Franz 1998).

In Abwandlung einer Formulierung von Mikos (1994, 179) ist der Serienmörderfilm „... also als Ausdruck der Krise personaler Identität in der gegenwärtigen Gesellschaft [nur K.J.] denkbar, weil er sich im Prozess symbolischer Vermittlung auf alltägliche Erfahrungen der Zuschauer bezieht, die diese im Rezeptionsprozess an ihn herantragen.“

Zusätzlich evoziert die scheinbare Wertauflösung in den westlichen Gesellschaften am Ende des 20. Jahrhunderts das Extrem Serienmörder, um Legitimität und Ordnung, um eine Eingrenzung der Anomie zu definieren. Dafür bieten die Unterhaltungsfilmgenres starke Helden und die Gewissheit des glücklichen Endes, um der Entgrenzung Einhalt zu gebieten. Dass nun die dazu aufgegebenen positiven Helden ihrerseits ihre Grenzen überschreiten, ist ein Strukturproblem von Helden, von Psychopathen, von Serienmördern wie auch von Hardlinern im alltäglichen Kampf um Spitzenpositionen in der Gesellschaft.

Gleichzeitig thematisieren Serienmörderfilme weitere Identitätsbelastungen und Grenzzlinien:

- „Der Film ist nichts anderes als die demokratische Form des Hoftheaters. Er steigert die Intimität ins Unermessliche, so sehr, dass er Gefahr läuft, die eigentliche pornographische Kunst zu werden, die den Zuschauer in die Situation des ‚Voyeurs‘ zwingt“ hatte Dürrenmatt (1996, 36) 1954 gefürchtet. Vierzig Jahre später ist die audio-visuelle Teilhabe an allem Intimen Realität. Auch Angst und Schrecken werden vermittelt. So wie der Täter die Angst seiner Opfer sucht, ergötzt sich der Rezipient daran. Bei der Suche nach starken Empfindungen kann der Schock, das Entsetzen und die Anspannung kaum groß genug werden, das ästhetische Ziel wäre das Außer-sich-Sein.

¹⁹⁹ In Heft 1/1998 von GDI-Impuls, herausgegeben vom schweizerischen Gottlieb Duttweiler Institut für Trends und Zukunftsgestaltung, schrieb Franz Liebl unter dem Titel „Sterben und sterben lassen“ über den Serienmord als Managementinstrument.

- Im Serienmördermotiv wird die Grenze zwischen Realität und Fiktion mehrfach porös. Damit sind alle Bezugnahmen auf authentische Fälle und alle pseudodokumentarischen Dramatisierungsformen ebenso gemeint wie das breite öffentliche Interesse an möglichst spektakulärer Darstellung realer Serienmörderfälle. Aber nicht nur Drehbuchautoren werden durch die Realität angeregt, für einige Serienmörder selbst ist der Bezug auf andere Täter und deren öffentliche Bekanntheit und Fiktionalisierung von Bedeutung. Zusätzlich vermischen sich im öffentlichen Diskurs über Serienmordkriminalität die wachsende Zahl von Reportagen Spielfilmen, Fernsehserienepisoden oder Zeitungsmeldungen mit Vorstellungen, die aus realen Fällen oder aus fiktionalen Verarbeitungen herrühren, aber nicht mehr zu unterscheiden sind. Der Serienmörder ist zu einer mythischen Größe geworden, die aus verschmolzenen Elementen realer und fiktiver Provenienz erwachsen ist. Das daraus resultierende Wissen über Serienmörder prägt Einstellungen über juristische Umgangsformen mit ihnen, die Größe der Gefährdung durch sie und damit die Frage der öffentlichen Sicherheit. Und in den Serienmörderfilmen wird ein ohnehin schon schiefes Bild von Polizeiarbeit gezeichnet, das ganz auf dem Leistungsvermögen Einzelner beruht. Dies entspricht der an Personalisierung gewöhnten Unterhaltungserwartung, aber auch dem Bedürfnis an *toughen* Vorbildern.
- Jede Ästhetik des Schreckens ist eine Grenzüberschreitung, allerdings in kontrollierter Form. Dabei werden die Grenzen der Zumutbarkeit von Gewalt, Angst und ihrer Darstellbarkeit ausgelotet. Gleichzeitig wird dabei die Grenze des *guten Geschmacks* verletzt. Nicht zuletzt deshalb haben sich auch immer wieder Künstler im Bereich der Gewaltästhetik ausgedrückt, um Aufmerksamkeit für ihre Positionen zu erzielen und die Wirksamkeit, z.B. die Wahrhaftigkeit, Trag- und Konsensfähigkeit oder Aktualität, der im herrschenden Geschmack verkörperten Ästhetik zu hinterfragen.
- Serialität ist die Entgrenzung des Individuellen oder Speziellen. Das Immer-Wieder korrespondiert kontradiktorisch mit den herrschenden Subjektvorstellungen, die das Event, das Spektakuläre, die Sensation, die Einzigartigkeit propagieren. Alle Unterhaltungsformen formulieren letztlich eine brüchige Synthese von Individualität und Serialität, im Serienmördermotiv kommen sie scheinbar zur Deckung.
- Gerade Spielfilme zum Serienmördermotiv waren immer wieder beteiligt, wenn es um Grenzverschiebungen hinsichtlich der Darstellbarkeit von Gewalt oder sex& crime ging. PSYCHO, FRENZY, BLUTGERICHT IN TEXAS, die Slasherfilme, mit viel nackter Haut gespickte Horrorfilme, HENRY –PORTRAIT OF A SERIAL KILLER oder jüngere Produktionen wie NATURAL BORN KILLER haben vielfältige Diskussionen ausgelöst und gleichzeitig Maßstäbe gesetzt. Körperliche Gewalt als zivilisatorische Grenze in den Subjektbeziehungen wird durch Serienmörder kategorisch negiert. Auch darin liegt eine abschreckende und zugleich faszinierende Seite des Motivs.

- Im viktorianischen England überschritt Jack the Ripper die Grenze der Prüderie, war also das ganz Andere dieser Gesellschaft. Kurioserweise zeigen aber die vielfältigen Tätertheorien, als Täter wurden u.a. ein Prinz der britischen Krone, ein Hofarzt, Juden, oder Polizisten vermutet, dass es eine breite Palette von möglichen Tätern gibt, dass der Ripperfall also keineswegs so undenkbar erscheint, wie er dargestellt wurde.
- Im Slasher wird das sittenlose Ausprobieren der Teenies durch einen Killer als stellvertretendes Über-Ich gestraft. Slasher werden als Erziehungsmittel einer reaktionären Gesellschaft verstanden (Baumann 1996, Manthey/Altendorf 1990), als Moralwächter (Giesen 1983) oder Tugendterror (Diederichsen 1984).
Darüber hinaus thematisiert ein speziell auf Teenies zugeschnittenes Unterhaltungsangebot Fragen, die den Übergang zum Erwachsensein problematisieren. In dieser Abgrenzung zweier Lebensentwürfe (Jugendliche, Erwachsene) und den damit verbundenen Schwierigkeiten, Orientierungs-, Fremd- und Selbstdisziplinierungsfragen stellt der Slasher eine krasse, scheinbar aber immer wieder angemessene symbolische Plattform dar, wie der neuerliche Aufschwung dieses Subgenres belegt.
- Im Geradeausläufer wird der Endpunkt einer speziell amerikanischen Form der Übertreibung von Subjektvorstellungen personifiziert. „Das Ideal von Erfolg, Aufstieg und Macht ist in einer Version auch die unbegrenzte Möglichkeit der Aggression“ (Wulff 1985a, 36). Der Serienmörder geht über Leichen, um seine Wünsche, Triebe und Sehnsüchte zu befriedigen. Das Serienmördermotiv ist daher auch eine Art Subjektbarometer. Sind die Filmserienmörder anfänglich Vereinzelte oder Kranke, so werden sie heute als umfangreiche Form entgrenzter Subjekte vorgeführt.
- Helden und Täter sind seit Jahren durch Entwurzelung gekennzeichnet. In Bezug auf ihre Kompromisslosigkeit, ihre Gewaltbereitschaft und ihre sozialen Probleme ähneln sich Täter und Ermittler vielfach stark, was eine klare Grenze zwischen ihnen zunehmend schwerer erkennen lässt.
- Die Korrekturen am traditionellen Geschlechterverhältnis und an Geschlechterrollen durch die Emanzipationsbewegungen werden durch Serienmörder rigide bestraft. Zusätzlich erwächst die Gefahr Serienmörder aus Irritationen über die Geschlechtsidentität des Täters (DRESSED TO KILL, DAS SCHWEIGEN DER LÄMMER (dazu: Thorp 1991), CRUISING). Parallel werden neue Weiblichkeitsentwürfe in Verfilmungen des Serienmördermotivs ausprobiert (BLUE STEEL, BASIC INSTINCT), die aber auch bei steigender weiblicher Täterschaft und Ermittlertätigkeit noch kein grundsätzlich anderes Rollenverhalten entwickeln. Überwiegend werden Frauenrollen maskulinisiert, eventuell mögliche Handlungs- und Rollenalternativen lassen die Plots kaum zu.
- Die Grenze zwischen männlicher und weiblicher Gewalt wird im Serienmördermotiv pointiert in Frage gestellt. Dies geschieht in der Person des final girls als ungewohnter Form einer weiblichen Identifikationsfigur (Clover 1989, 220) auch

für Männer ebenso wie in prominenten Beispielen weiblicher Gewaltausübung und Dominanz (BLUE STEEL, BASIC INSTINCT, COPY Kill, ...).

Auch wenn es schwer fällt, eine Masse von knapp 700 Filmen und breiter historischer Präsenz von über 70 Jahren einer Quintessenz für die Bedeutung des Serienmördermotivs im Spielfilm unterzuordnen, sticht die durchgängige Relevanz der Entgrenzungsfrage an so vielen Einzelaspekten heraus, dass sie zumindest derzeit als wesentliches Merkmal dieser Motivnutzung zu formulieren ist. Damit ist der aktuelle Fokus dieses Motivs aus seinen historisch vielfältigen Verwendungsformen deutlich geworden. Serienmörderfilme können dementsprechend als Entgrenzungsmythen verstanden werden, ohne weitere inhärente Aspekte zu negieren. Das Serienmördermotiv stellt die Kehrseite der Individualisierungstendenz der entwickelten kapitalistischen Gesellschaften dar, was sich nicht nur in der Zahl ihrer Filmproduktionen und ihrer inhaltlich/formalen Gestaltung zeigt, sondern auch in der synchronen realen Serienmörderkriminalität. Hier werden nicht, wie etwa in den Filmen der amerikanischen Schwarzen Serie, desillusionierte Subjektentwürfe in einen rein symbolischen Raum transferiert, hier wird, zumindest für die nordamerikanische Produktion und Rezeption, auch konkrete Realität interpretiert. Dass es dabei zu diesen vielen gleichförmigen Produktionen kommt, verdankt sich weniger reiner Phantasielosigkeit oder Produktionsökonomie als vielmehr der Rückmeldung, dem Gebrauch dieser Produkte durch die Rezipienten. Vornehmlich im Video- und TV-Bereich finden diese Spielfilme so viel Nachfrage, dass sie ungehemmt reproduziert werden. Dass aber diese Nachfrage seit Jahren auf hohem Niveau verläuft, verweist auf die Funktionalität dieses Motivs und die Befindlichkeit seiner Rezipienten, die in diesem speziellen Arrangement einer Ästhetik von sex&crime, von Gewalt und Genderentwürfen ihre eigenen Unsicherheiten und Phantasien befriedigend symbolisiert finden. Letztlich werden im Serienmördermotiv Zuschauerbedürfnisse in Unterhaltungsmassenware transformiert. Das Serienmördermotiv funktioniert: Es füllt Programmbedarf, spielt Gewinn ein bzw. verheißt ihn und entfaltet an verschiedenen Publika orientierte Symbolwelten, die unter dem Etikett spannender Unterhaltung drängende Fragen verhandeln und Bedürfnisse symbolisch befriedigen.

7. Abschließende Reflexionen über das Serienmördermotiv im Spielfilm

7.1. Motivuntersuchungen im filmwissenschaftlichen Kontext

Eine filmwissenschaftliche Herangehensweise, die das Motiv in den Mittelpunkt der Analyse stellt, hat sich im Fall des Serienmördermotivs als fruchtbar erwiesen, ließen sich doch auf diese Weise genreübergreifend und über einen größeren historischen Rahmen hinweg Entwicklungslinien und Schwerpunkte in der Behandlung von Serienmördern im Spielfilm mit den darin behandelten Diskursen und Bezügen erarbeiten. Der Motivansatz eröffnet den Blick auf die Kontextualität populärer Motive, überschreitet damit werk-, genre- oder autorenspezifische Zugänge, versteht Intertextualität nicht nur als einen Analysepunkt, sondern als wesentliche Größe in den symbolischen Praktiken des Unterhaltungsbereichs.

Als systematische Motivuntersuchung hat sich diese Arbeit auf alle zugänglichen Spielfilme bezogen, die das Motiv des Serienmörders zwischen 1920 und 1998 (697 Spielfilme insgesamt) thematisieren. Diese 573 Filme wurden einer inhaltsanalytischen Auswertung unterzogen, bevor diese Ergebnisse dann in Beziehung gesetzt wurden zu den Befunden der exemplarischen Analyse, die unter anderem Funktionen des Serienmördermotivs und dessen konkrete Ausgestaltung in drei Spielfilmen umfassten.

Wert gelegt wurde in dieser Untersuchung der filmischen Präsentation des Serienmördermotivs neben narrativen und dramaturgischen Aspekten und neben der Bedeutung der Protagonisten auch auf Formen der filmischen Inszenierung von Gewalt und Spannung. Diese Aspekte wurden nicht nur in den exemplarischen Filmanalysen verfolgt, sondern auch in der quantitativen Auswertung berücksichtigt.

Für die Untersuchung von Spielfilmen eines Motivs bieten sich inhaltsanalytische und filmanalytische Zugänge an, die sich aber eben nicht ausschließen, sondern sinnvoll und notwendig ergänzen. Will man Aussagen über den gesamten Motivkorpus treffen, werden sich exemplarische Zugänge als nicht praktikabel erweisen, andererseits bleiben rein inhaltsanalytische Ansätze (contents-analysis) zu deskriptiv. Eine kombinierte Verwendung, wie hier am Serienmördermotiv praktiziert, erhöht den Arbeitsaufwand. Bei der Diskussion der Ergebnisse der exemplarischen Filmanalysen hat sich zumindest in dieser Arbeit gezeigt, dass durch die grundlegenden Daten der quantitativen Analyse das Motiv in seinen Strukturen viel klarer zu konturieren war, der Grad der Beliebigkeit, der jedem exemplarischen Zugang immanent ist, erheblich reduziert werden konnte. Als ein Beispiel einer Fehleinschätzung auf Grundlage einer zu kleinen Materialgrundlage kann eine Aussage von Hantke (1998, 188) erwähnt werden. Im Rückgriff auf Jane Caputi wird behauptet, dass die Serienmörder im Spielfilm in der Tradition Jack the Rippers am Filmende frei blieben, der Terror also in der Regel weiterginge. Dies stimmt mehrheitlich nicht, wie die Auswertung aller Serienmörderfilme ergab, vgl. dazu Diagramm 7, wonach nur in 21% der Filme der Täter weitermordet bzw. nicht klar wird, ob er getötet wurde oder nicht. Hingegen trifft diese Aussage für den Bereich des Slashers zu, dies wird aber in der Erwähnung bei Hantke nicht gesehen. Dies ist ein Beispiel, die Literatur über Serienmörderfilme

ist voll von Pauschalurteilen und unzulässigen Rückschlüssen, die Aussagen auf der Basis einzelner Analysen oder Interpretationen der gesamten Motivgruppe überstülpen.

Die breite Datenbasis der quantitativen Analyse hat im Rahmen des Serienmördermotivs eine offensichtliche Konstanz in vielen Analysepunkten ergeben, die exemplarisch ebenfalls nicht konstaterbar gewesen wäre. Als sinnvoll hat sich dabei auch erwiesen, nicht die Figur des Serienmörders, sondern das Serienmördermotiv als Untersuchungsgrundlage zu wählen. Dieses Motiv geht, wie die Analysen gezeigt haben, weit über die Darstellung der einzelnen Serienmörderfiguren hinaus, mehrheitlich sind es ja gerade Filme über die Ermittlerfiguren, die sich der Serienmörderfälle als Katalysator bedienen. Im Bewusstsein bleiben aber im Zusammenhang mit dem Serienmördermotiv vor allem die Filme, die einzelne Täter in den Mittelpunkt gestellt haben, also Filme wie *PSYCHO*, *AUGEN DER ANGST*, *M-EINE STADT SUCHT EINEN MÖRDER* oder auch *DER TOTMACHER*. Diese Blickverengung konnte nur durch die umfassende Motivuntersuchung überwunden werden, und damit zeigt sich das Serienmördermotiv in einem viel differenzierteren Licht, in dem die Filme über einzelne Täter nur etwa ein Viertel der Gesamtzahl ausmachen.

Dem Ziel der Arbeit entsprechend waren die Filmanalysen an der Darstellung und Bedeutung des Serienmördermotivs und seinen aus der quantitativen Analyse als grundlegend hervorgetretenen Aspekten orientiert. Dadurch ließen sich in der abschließenden Reflexion des Serienmördermotivs die Ergebnisse zweier verschiedener methodischer Zugänge integrieren, was eine breite Argumentationssicherheit auf der Basis der Inhaltsanalyse und Argumentationstiefe auf der Basis der Filmanalysen und der historischen Entwicklung des Motivs ermöglichte.

Ist aber nun der Motivbegriff, wie er wesentlich aus der literaturwissenschaftlichen Tradition abgeleitet wurde, eine sinnvolle Ergänzung filmwissenschaftlicher Fragestellungen? Stärker noch als genre- oder subgenreorientierte Analysen scheint hier ein Zugang gefunden, Bezüge zu anderen symbolischen Formen, etwa der Literatur oder der Alltagskultur zu erschließen. Das Motiv als inhaltliche Größe mit bestimmten strukturellen und ästhetischen Merkmalen kann Filme genre- und zeitübergreifend erfassen und dabei über die Reflexion der Funktionalisierung des Motivs seine Bedeutung oder auch Brisanz herausarbeiten. Auch und gerade weil Motivanalyse in ihrer systematischen und damit zeitintensiven Form eine aufwendige filmwissenschaftliche Analysemethode darstellt, verspricht sie grundlegende und wissenschaftliche Erkenntnisse, die über die Analyse einzelner oder mehrerer Filme aus einem Motivzusammenhang hinausreichen. Die in dieser Arbeit gewählte Methodik wird weiterzuentwickeln und zu differenzieren sein, aber sie bietet auf jeden Fall den Einstieg in eine weitere Facette filmwissenschaftlicher Erkenntnisfindung. Über den Motivansatz werden Filminhalte mit ihren Darstellungsformen greifbar, Motivforschung steht von seinem Erkenntnispotential gesehen damit gleichrangig neben genreorientierter Forschung oder Ansätzen, die Werke, Werkgruppen oder Autoren in den Mittelpunkt rücken.

7.2. Motivmerkmale

Prinzipiell lässt sich zusammenfassen, dass das Serienmördermotiv bis in die sechziger Jahre in Form von Einzelstudien über extrem deviantes Verhalten genutzt wird. Daher blieben auch von den frühen Filmen dieses Motivs vor allem die Täter in Erinnerung. Mit der wachsenden Verwendung des Motivs entwickelte es sich mehr und mehr zum Vehikel für Entgrenzungsgeschichten, wie sie in einer Vielzahl von Beispielen in den achtziger und neunziger Jahren Tag für Tag ausgestrahlt oder projiziert werden. Gleichwohl eröffnet eine detaillierte Analyse spezifischere Einsichten in die Aktualisierungen des Motivgebrauchs.

Als wesentliche strukturierende Größen im Serienmördermotiv waren die drei Protagonistentypen Täter, Opfer und Ermittler angenommen worden, was durch die Inhalts- und Filmanalysen insofern bestätigt wurde, als sich anhand dieser Größen weiterführende Ein-sichten in das gesamte Motiv gewinnen ließen. Serienmörderfilme sind mehrheitlich „Ermittlerfilme“, ganz in der Tradition der Kriminalgeschichten in Literatur und Film. Allerdings geht es weniger um Aufklärung der Serienmörderfälle, als um den Zusammenprall zweier moralischer Wertesysteme: hier das das eigene Begehren bewusst oder unbewusst über die Rechte aller anderen setzende Agieren des Serienmörders, dort der meist kompromisslos den Täter verfolgende Ermittler, der erst ruht, wenn der Täter endgültig ausgeschaltet ist. Dieser Trend ist generell im Polizeifilm („Stadtwestern“) seit den siebziger Jahren beobachtet worden (Schweiger 1989, 14), im Serienmörderfilm erreicht jedoch die strukturelle Ähnlichkeit zwischen Tätern und Ermittlern eine markante Ausprägung. Generell fügt sich das Täter-Ermittler-Verhältnis nahtlos in das Grundmuster des Kampfes von Gut gegen Böse, wie es als Grundlage alle überlieferten Texte unserer Kultur durchzieht. Diese Dichotomie arbeitet stets mit dem männlichen Helden und letztlich dabei mit dem Recht des Stärkeren, einer zivilisatorisch überwunden geglaubten Rechtsform, die im Unterhaltungsmodus umfassend gedeiht. Diese Konstellation kommt am effektivsten im Alleingang des Heros zum Tragen, was aller polizeilichen Wirklichkeit widerspricht, aber die gängigste Ermittlungs-strategie in allen fiktiven Kriminalsubjets ausmacht.

Wie die überwiegende Zahl der Unterhaltungsfilme betont auch der Serienmörderfilm das Typisierte, das Klischee und verzichtet meist auf eine individuelle Charakterisierung seiner Figuren. Dadurch werden diese Filme gut konsumierbar, wiederholen aber andererseits immer wieder die gleiche Geschichte mit standardisierten Settings, Handlungs- und Darstellungselementen.

Die historisch deutlich zunehmende Dominanz der Ermittlerperspektive, überwiegend in einer keineswegs strahlenden Heldenfigur²⁰⁰ personifiziert, muss als klares Rezeptionsbedürfnis gesehen werden. Der Ermittler als *anchorman* der herrschenden Ordnung (und der Rezipienten), die er als Polizist oder in vergleichbaren Rollen vertritt, muss dabei keineswegs gesetzestreu und integer sein, wichtiger ist sein Erfolg,

²⁰⁰ Dies belegt die große Attraktivität der *dirty Cop* – Figur, sei es in der ausgeprägten Form, wie sie Eastwood als „Dirty Harry“ grundgelegt hat, seien es die ungezählten Kopien und Derivate der skrupellosen und einzelgängerischen Cops.

denn der Serienmörderfall als Ausnahmezustand der alltäglichen Ordnung erlaubt alle Mittel, zumindest aber die Tötung des Täters, häufig an Selbstjustiz grenzende Aktionen.

Auch wenn der Serienmörder seltener als Protagonist auftritt, fasziniert seine „grenzenlose“ Figur neben allen anderen Hauptpersonen. Bis in die sechziger Jahre hinein wurden Serienmörderfilme immer wieder als Täterstudien angelegt, wurde das Andere der bürgerlichen Gesellschaft im Serienmörder personifiziert. So führt *M-EINE STADT SUCHT EINEN MÖRDER* den getriebenen Kranken vor, *AUGEN DER ANGST* das zum Mörder sozialisierte Opfer eines schlimmen Vaters oder *PSYCHO* den psychoanalytischen Musterfall einer misslungenen Subjekt/Objekt- = Sohn/Mutter- Lösung. Diese Funktion der Serienmörderfilme wurde in Einzelfällen beibehalten, *DER TOT-MACHER*, *DIE FANTOME DES HUTMACHERS*, oder *HENRY- PORTRAIT OF A SERIAL KILLER* sind als solche zu nennen²⁰¹, obgleich sich die Masse der Serienmörderfilme ihrer Namenspatrone anders bedient. In vielen Fällen ist es der konturlose Killer, der als namenloser Schrecken durch die nächtlichen Großstädte oder die Vorstadtidyllen schleicht. Und es lässt sich ein Übergang vom klassischen, sexuell motivierten Triebtäter zum machtbesessenen, Dominanz suchenden Serienmörder feststellen (vgl. Kap. 4.2.2). In diesem Sinne verlagert sich das Schwergewicht vom Lustmörder zum Psychokiller, der: „... can also figure as a bourgeois power-fantasy in which dehumanizing anonymity of the modern crowd transforms itself into a postmodern site of unlimited power and wish-fulfillment (*The Silence of the Lambs, Henry: Portrait of a Serial Killer*)“ (Hantke 1998, 193).

Schließlich bleiben die Veränderungen der Orientierung des Serienmördermotivs in und an den verschiedenen Genres beachtenswert. Wesentlich die Verlagerung der Serienmörder aus den Krimis in Thrillerformate (vgl. Kap. 3.2.2) manifestiert einen Wandel von eher deskriptiven hin zu die Rezipienten involvierenden Dramaturgieformen.

Diese Entwicklung korrespondiert nicht mit einem generellen Rückgang von Kriminalfilmen, zumindest was das Kategorisierungsschema des hier zugrunde gelegten Lexikons des Internationalen Films betrifft. Ein veränderter Motivgebrauch verweist auf anders fokussierte ästhetische Rezeptionsbedürfnisse und ihre sozialen Hintergründe (vgl. 6.4). Das Serienmördermotiv wird entsprechend in den letzten Jahren als Ausgangspunkt für die Ästhetisierung von Verunsicherung inner- und außerhalb der Rezeption genutzt.

Kriminal Sujets haben eine lange, anhaltende und breite Tradition betonter Referenzbezüge, letztlich leiten sich die Kriminalgenres von frühen Formen von Kriminalfallbeschreibungen ab. Auch im Serienmördermotiv gibt es vielfältige Wechselwirkungen (vgl. Kap. 6.1+2), wenngleich der Modus Spielfilm in seiner Markt beherrschenden, wesentlich von amerikanischen Produzenten geprägten Form „unrealistische“ dramaturgische Akzentuierungen aufweist. Dazu gehören der duellartig zugespitzte Konflikt zwischen Ermittler und Täter, die Ausschachtung oder Verharmlosung und Vernach-

²⁰¹ Im Kriminalroman: „*American Psycho*“ (Bret Easton Ellis), „*Der Mörder in mir*“ (Jim Thompson), „*Das Wittgensteinprogramm*“ (Philip Kerr) oder „*Profil eines Serienmörders*“ (Robin Cook).

lässigung der Leiden der Opfer, die Tötung des Täters am Ende, während die wirklichen Serienmörder überwiegend lebend und nicht von einem Einzelnen gefasst werden.

Die Darstellung der Serienmördergewalt gehört zu den festen Bestandteilen bei der Verfilmung des Serienmördermotivs. Nicht überraschend stieg der Anteil der ausgedehnten Mordszenen (bis hin zu regelrechten Blutbädern) kontinuierlich bis in die neunziger Jahre, dementsprechend sank der Anteil der Filme, in dem nur die Tatanbahnung bzw. eine dezentere Tatausführungsszene vorkommt (vgl. Kap. 4.5.1). Allerdings bedeutet die zeitliche Ausdehnung einer Gewaltszene nicht unbedingt ihre Intensivierung, wie in den vergleichenden Analysen des Gewaltprofils der drei exemplarischen Filmanalysen gezeigt werden konnte. Weitere Faktoren (Genre; Distanzierungsstrategien zu Bild-/Toninhalt, etwa Ironisierung, Originalton oder Musikeinsatz) bestimmen den Grad der Gewalttätigkeit und Brutalität, so z.B. auch die Verwendung der in Kap. 4.5 untersuchten Spannungselemente.

Auch die Häufigkeit der sex&crime genannten Verbindung hat sich seit dem Ende der sechziger Jahre kontinuierlich erhöht, womit das landläufige Urteil der zunehmenden Brutalisierung der Spielfilmunterhaltung zumindest für das Serienmördermotiv bestätigt werden kann. Eine Einschränkung erfährt dieser Befund seit Mitte der neunziger Jahre, da inzwischen viele Serienmörderfilme direkt für den erweiterten Fernsehmarkt produziert (1995-97 43% der Serienmörderfilme) wurden und dort in der Regel ein etwas gemäßigteres Gewalt- und Spannungspotential entfaltet wird. Nichtsdestotrotz strahlen die TV-Sender inzwischen die Horror- und Slasherfilme, die in den frühen achtziger Jahren eine heftige Diskussion über Gewaltvideos ausgelöst hatten, ab 22⁰⁰ Uhr aus.

Bei der Verfilmung des Serienmördermotivs kommen regelmäßig weitere formale oder narrative Elemente zum Tragen, die die Intensität, Verunsicherung und Orientierung vorstrukturieren. Standardisierte Handlungselemente wie aussichtslose Lage, Last-minute-rescue, Verfolgungsjagden oder finales Happy-End gehören ebenfalls zum Repertoire der Spannungsdramaturgie wie stimmungsgeladene Settings und Situationen (Dunkelheit oder lichtmetaphorische Hell-Dunkel-Verwendung), sehr hoch bzw. tief angelegte Räume (Keller, Dächer) oder mysteriöse Häuser (PSYCHO, BACKSTABBED oder BLUTGERICHT IN TEXAS). Zu den gängigen Handlungsmustern bei der Verfilmung des Serienmördermotivs zählen die idyllische Anfangssituation (heile Welt), in die das Grauen in Form des Serienmörders einbricht oder konträr dazu ein von Anfang an stigmatisierter Handlungsort (Großstadt 59%), bei dem man nur auf den Gewaltausbruch warten muss.

Eine spezifische Filmästhetik des Serienmördermotivs lässt sich nicht ausmachen. Alle verwendeten Inszenierungsformen lassen sich auch in Spielfilmen zu anderen Themen in den jeweiligen Genres finden. Speziell im Serienmörderfilm kommen einige Gestaltungsmittel von Thrill und Schock extrem und innovativ vor. Als Beispiele dafür sind Filme wie HALLOWEEN, PSYCHO oder M-EINE STADT SUCHT EINEN MÖRDER oder SIEBEN zu nennen.

Als letztes grundlegendes Merkmal muss die Geschlechterpolarität im Serienmördermotiv Erwähnung finden. Ermittler (74%) und Täter (85%) sind männlich, Opfer sind weiblich (76%). Vor diesem Hintergrund verwundert es nicht, dass gerade feministische Autorinnen (Cameron/Frazer 1993, Caputi 1987 und 1990, Clover 1992) sich mit dem Serienmördermotiv und seiner filmischen Verarbeitung befassen, denn auch der Serienmörderspielfilm kann zurecht als fiktives Probehandeln, als Modellfall männlicher Phantasie gesehen werden, in dem gesellschaftliche Konflikte und Spannungen symbolisch ausgehandelt werden. Dass sich dieses Aushandeln nicht nur auf den fiktiven Raum des Spielfilms beschränkt, sondern auch in der dann blutigen Wirklichkeit vollzieht, zählt zur spezifischen Brisanz dieses Motivs. Zum männlichen Teil der im Serienmördermotiv verdichteten Genderideologie gehört neben dem Abonnement auf aktive Rollen (Ermittler, Täter) die Diskreditierung von Frauen und femininisierten Opfern (Homosexuelle, Kinder) als „selbst schuld“. Prostituierte, moralisches Fehlverhalten und mangelnde Vorsicht gehören zu den Rollenstereotypen, die zum Opfer prädestinieren. Das Serienmördermotiv fungiert nicht nur als Loblied männlicher Potenz, sondern auch als moralischer Agent einer über weite Strecken männlich ausgerichteten Gesellschaftsnorm. Seit *Jack the Ripper* wird aktiver weiblicher Gebrauch von Sexualität durch Serienmörder brutal bestraft. Im Slasherfilm wurde für ein Teeniepublikum eine ganze Palette von Normverletzungen vorgeführt, die durch den Killer sanktioniert wurde. Das *final girl* als wehrhafter Weiblichkeitstypus obsiegt durch seine moralische Integrität, womit dem Serienmördermotiv immerhin die Ehre zuteil wird, eine dominante, damit aber auch maskulinisierte, weibliche Filmheldin entwickelt zu haben. Paradoxerweise befördert das Serienmördermotiv damit Emanzipationsbestrebungen, die in ihm andererseits gnadenlos bestraft werden. Rezipientenstudien (z.B. Luca 1993) haben gezeigt, dass mediale Gewaltpräsentationen bei Jungen eher Allmachtsphantasien befördern, bei Mädchen hingegen Ohnmachtsgefühle verstärken. Der Serienmörderfilm wäre auf dieser Ebene eine weitere Agentur des in ihm selbst drastisch angelegten Geschlechter- und Machtgefüges.

Nicht thematisiert werden in den Serienmörderfilmen strukturelle Bedingungen dieser Kriminalitätsform. Wie FBI-Untersuchungen (vgl. Kap. 6.2) ergaben, lassen sich durchaus Beziehungen zwischen den Lebensumständen sowie biographischen Ereignissen und der Genese von Serienmördern finden. Derartige Zusammenhänge werden in den Spielfilmen ausgespart.

Das Leiden der Opfer wird ebenfalls stark verkürzt, Opfer dienen in den Mord-szenen als Material des Täters und der Zuschauer, werden aber nur sehr selten als Personen gezeigt, die qualvoll sterben müssen. Einzig überlebende Opfer, etwa die Figur des *final girls*, finden Beachtung, sie sind aber auch die untypischen Opfer, da sie überleben. Als Identifikationsangebot kommen Opfer nicht vor. Hitchcock und in seiner Nachfolge Brian de Palma lassen in *PSYCHO* und in *DRESSED TO KILL* ihre Protagonistinnen gegen Filmmitte sterben, allerdings werden dann andere Figuren in den Vordergrund gerückt. Das Fehlen eines personalen Identifikations-/Projektionsangebotes an die Zuschauer traut sich kein Regisseur, der sich an ein Unterhaltungspublikum wendet.

7.3. Übergreifende Bedeutungen des Serienmördermotivs

Serienmörder sind von Anfang an für verschiedenste Ideen und Zwecke eingespannt worden. Über die Identität Jack the Rippers gibt es bis heute stark divergierende Vorstellungen, die in ihrer Summe allerdings die umfassende Potentialität männlicher Täterschaft dokumentieren.

Der Fall des Hannoveraner Serienmörders Haarmann (Tatar 1995) wurde in den zwanziger Jahren als Symbol oder Zeichen für die unterschiedlichsten Zwecke instrumentalisiert. Der Fall galt als Beispiel für die soziale Misere der Weimarer Republik, als Mahnmal der Ordnungslosigkeit und der Verwilderung der Sitten (Homosexualität), als Armutszeugnis der jungen und vielfach ungeliebten Demokratie („... hat es früher nicht gegeben ...“), als Personifikation des Bösen, als Folge des schlechten Einflusses der Medien und schließlich als Musterfall für psychologisierende Studien.

Das Serienmördermotiv ist als Untersuchungsobjekt durch seine lang andauernde und breite Präsenz in der Kriminalitätsgeschichte des 20. Jahrhunderts, im Unterhaltungsangebot und in seiner Zuspitzung von sex&crime von öffentlichem Interesse und von großer Analyserelevanz.

„Gewaltorientierte Filme drehen sich um archaisch existentielle Themen und greifen Probleme auf, die sich aus der Entwicklung des einzelnen Menschen und gesellschaftlichen Zuständen ergeben.“ (Halefeldt 1993, 63). In diesem Sinne etikettierte Rita Kempley (1995) SIEBEN zur „grisly social allegory, drawn in blood and spawned in despair“.

„Die Drastik und Dramatik medial inszenierter Gewalt, die ja ihre be- und entgeisterten Rezipienten findet, bieten ein Psychogramm dieser Gesellschaft. Sie sind ein Spiegel, in dem die Brüchigkeit des Zivilisationsprozesses am Ausgang des zwanzigsten Jahrhunderts sichtbar wird“ formuliert Rogge (1993, 16).

Wofür aber nun das Serienmördermotiv steht, welche sozialen Problemlagen, Ängste oder Phantasien hierin ihren Niederschlag finden und welche Funktionen damit verbunden sind, variiert bei seinen verschiedenen Interpreten. Dass aber „... ein Film als eine Momentaufnahme aus den ständig laufenden ideologischen Prozessen, als Kristallisationspunkt gesellschaftlicher Sinngebung“ (Lowry 1991, 73) zu verstehen ist, bietet die Grundlage derartiger Interpretationen. Serienmörderfilme interpretieren Probleme der Kriminalitätswirklichkeit, arbeiten an deren Verklärung und Stereotypisierung mit.

Sowohl Kriminalität, verstanden als soziales Handeln (Kersten 1997, 47), als auch Informations- und Unterhaltungsangebote²⁰² als symbolische Praxen wirken fortlaufend z.B. an der sozialen Konstruktion von Rechtsvorstellungen, der Geschlechter-

²⁰² Im Modus Unterhaltung herrscht das Prinzip der Personalisierung gesellschaftlicher Konflikte, deren Regulierung und häufige Harmonisierung. Im Kontext einer Ästhetik des Schreckens mit ihrer Sicherheit gefahrloser Teilhabe kommt die Schaulust am Verbotenen als „mise en discourse“ des Tabuisierten“ (Wolf 1995, 46 mit Bezug auf Foucault) zum Tragen.

verhältnisse und der Subjektvorstellungen²⁰³ mit. Wie Daily Soaps und Talk Shows identitätsbildende Größen sind (vgl. Göttlich 1995; Moritz 1997; Schneider 1995a), so sind es auch die audiovisuellen Erzählungen von Thrill und Gewalt. Sie werden zur festen Größe der Weltbetrachtung, steigern Ängste, Verunsicherungen und Machtphantasien. Krimis, Thriller und Horrorfilme sind nie nur Unterhaltung, sie sind immer auch Lehrstücke. Waren derartige mediale Sekundärerfahrungen bis weit in das zwanzigste Jahrhundert noch an schriftlich fixierte Medienformen gebunden, so werden sie heute überwiegend durch Film und Fernsehen bereitgestellt. Im Serienmörderfilm, in dem sehr oft die innerdiegetische Öffentlichkeit und die Rezipienten durch Massenmedien auf dem Laufenden gehalten werden, wird dies am Wechsel des Massenmediums, das vorrangig Aktualität herstellt, deutlich: Dominierten bis in die siebziger Jahre Einblendungen von Tageszeitungen mit den Schlagzeilen zum Serienmörderfall, so übernehmen seitdem TV-Nachrichtensendungen diese Funktion im Serienmörderfilm.

Der Grat zwischen dieser symbolischen Praxis und der Wirklichkeit des Serienmörderproblems wird immer schmaler, je mehr sich wirkliche Täter auf den Rummel beziehen, den die Massenmedien um ihre Taten machen. Dies meint keine Gewaltwirkungsfolgen in der Tradition von Infizierungstheorien (z.B. Glogauer 1991), sondern verweist auf den offensichtlichen Konnex zwischen einem Bedürfnis der Täter (Macht, öffentliche Anerkennung) und ihrer durch den Sensationalismus der Massenmedien mitproduzierten Popularität. Massenmedien multiplizieren die Taten, sei es in Form der Live-Berichterstattung (erstmal in der amerikanischen Mediengeschichte während des Amoklaufs von Charles Whitman in Houston 1966), in Form von true-crime-Stories und -Büchern oder von reißerischen Schlagzeilen.

Nicht zuletzt dadurch werden extreme Gewaltdelikte wie Serienmorde normalisiert. Mit ihrer massenhaften medialen und kulturellen Verwendung gehören sie mehr und mehr zum Alltag, verschieben sich die Maßstäbe über angemessenes (*normales*) Verhalten²⁰⁴, denn die massenmediale Präsentation behauptet gerade in den Modi Nachrichten, true-crime, authentischer Fall oder wahre Geschichte einen unverstellten Zugang zur Wirklichkeit. In diesen Modi, die ebenso wie rein fiktive Stoffe der Unterhaltung dienen, überwiegt eine Rezeptionshaltung, die den Zusammenhang zur Lebenswelt seiner Rezipienten betont, sie vermitteln Argumente für die Haltung *böse Welt da draußen*.

Des Weiteren verdeutlicht das Serienmördermotiv die immer schwieriger werdende Differenzierung zwischen Information, die aus dem Nachrichten- (Referent „Wirklichkeit“) oder dem Unterhaltungsmodus (Referent „populäre Ästhetik“) stammen: „What is interesting about the serial killer genre in popular fiction and film is their apparent desire to claim the authority of a scientific or documentary study, and to blur the

²⁰³ Hirsland/Schneider (1991, 139) zitieren Foucault/Sennett, wenn sie „Sexualität als Seismograph neuer Subjektivität“ verstehen, als eine der Technologien des Selbst. Dies vollzieht sich nicht nur zwischen den Subjekten, sondern auch in ihnen.

²⁰⁴ Medienwirkungsforscher wie Scheungrab (1993) behaupten eine erhöhte Wahrscheinlichkeit von Gewaltdelikten durch vermehrte Rezeption von Gewaltfilmen und die Umkehrung, ein größeres Interesse an Gewaltfilmen bei Gewalttätern.

divison between fact and fiction“ (D’cruz 1994, 328). Gerade das Serienmördermotiv scheint vielfältige Formen der Referenz auf authentische Fälle und den Gebrauch filmischer Mittel zur Illusionierung des dokumentarischen Charakters zu provozieren. In *DER TOTMACHER* und einigen weiteren Serienmörderfilmen gelingt ein differenzierter Blick, überwiegend wird in diesem Motiv jedoch eine Orgie der Gewalt, sei sie vom Täter oder vom Ermittler ausgeübt, zelebriert, und dabei häufig der Schein „true crime“ gewahrt. Der Titel „Ich jagte Hannibal Lecter“, den der Heyne-Verlag der Übersetzung der Buches von Ressler und Shachtman (1993) gab, verdeutlicht dies. Zum einen firmiert das Buch unter dem Begriff „Wahre Verbrechen“ und präsentiert Geschichten aus der Arbeit eines FBI-Beamten, verweist aber im Titel auf eine fiktionale Serienmörderfigur, die von deren Schöpfer, dem Schriftsteller Thomas Harris, vielleicht durch authentische Fälle angeregt wurde, aber eben kein „wahrer“ Serienmörder ist. Geschickt vermischen sich Unterhaltungs- und arbeitsbiographischer Modus, Hannibal Lecter wird zur realen Größe.

Auch Seeßlen (1995, 241) versteht das Serienmordmotiv als zentrales Thema der achtziger und neunziger Jahre, als: „Zeichen sozialer und kultureller Entwurzelung, die Gewalt, die aus einer Störung der sexuellen Identität entsteht, die Reflexion und Verstärkung der mörderischen Taten durch die Medien, die Vermischung von Fiktion und Realität.“

Die Spielfilme zum Serienmördermotiv können vor diesem Hintergrund als Indikatoren für ein spezifisches Unterhaltungsbedürfnis gesehen werden, das charakterisiert ist durch

- Schemata wie Gut-Böse, die Notwendigkeit der endgültigen Ausschaltung der Täter nur durch ihre Tötung (Ausmerzungen) und ein fragwürdiges, häufig der Selbstjustiz sehr nahe kommendes Rechtsempfinden;
- Suche nach starken, erfolgreichen Identitäten bzw. Projektionsflächen;
- die überwiegend männliche Faszination für eine scheinbar übermächtige Figur der Bedrohung, die ihre Begierden (Macht, Sexualität) nicht sublimieren muss. „Der Triebtäter wird zum Sündenbock, den wir verteufeln und opfern, in den wir unsere eigenen Triebwünsche verlagern, damit wir sie dort bekämpfen können.“ (Goedtel 1992, 46 mit Hinweis auf Schorsch 1971);
- Gewaltunterhaltung zu Lasten und auf Kosten von Frauen: Schauobjekt und Opfer;
- speziell im Fall der Slasher für ihr junges Publikum die Konstruktion eines Ausnahmezustands in der ansonsten friedlich dargestellten Welt ihrer Protagonisten. Caputi (1990, 11) interpretiert diese Szenarios als Indiz für konkrete Ängste Heranwachsender in der westlichen, speziell der nordamerikanischen Kultur: „Freddy Krueger and Jason join Jack the Ripper and Ted Bundy as the founding fathers and sons of an unremittingly apocalyptic culture, pointing to a future consisting of no safe sex ever, beaches spiked with toxic waste, extinct species, global warming and nuclear war.“;
- die Dominanz eines moralischen Grundtenors, der abweichendes Verhalten gnadenlos straft. Dies kennzeichnet nicht nur den Slasher, sondern auch viele weitere Serienmörderfilme. In der Anlage und der Rezeption dieser Filme vollzieht

sich der gleiche Ablauf wie in der von Schorsch beschriebenen Identifikation mit dem Triebtäter: sie werden mit den Reizen angereichert, die und deren Genuss letztendlich sanktioniert werden. Unter diesem Aspekt kann die Rezeption dieser Filme als Ventilsitte verstanden werden.

In diesem Unterhaltungsmodus regiert die Aktion und nicht die Reflexion. Die Fälle werden selten durch kriminologische oder psychologische Verfahren gelöst, sondern überwiegend durch Kampf. Burkhardt (1978, 83) hat als funktionalen Aspekt der Detektivgeschichte formuliert: „Sie ‘dient’ dem Menschen, so wie die Neurose das tut, d.h. sie verhindert einerseits eventuell ‘Schlimmeres’ (z.B. das Ausbrechen ungezügelter, unreflektierter Aggression), andererseits ist sie das Symptom, besser ein Bündel von Symptomen einer Krankheit.“ In diesem Sinne lässt sich auch das Serienmördermotiv im Film verstehen, wobei mit Seeßlen (1993a, 14) davon auszugehen ist, dass „... die Darstellung von Gewalt im Film nicht so sehr bezogen auf das Ab- oder Abschwellen von Gewalt in der Wirklichkeit [ist K.J.], sondern auf die gesamte Befindlichkeit einer Gesellschaft, die Änderungen ihrer Produktionsweisen, damit ihrer sozialen Schichtungen und damit ihrer Kultur.“ Zudem und speziell im Serienmördermotiv verlaufen Anstieg von filmischer Gewalt und Serienmördergewalt in der Realität parallel.

Das neurotische Potential des Serienmördermotivs wird auch durch die Ängste bestimmt, die in ihm verhandelt werden:

- Angst vor den Familienangehörigen (KILL DADDY KILL/THE STEPFATHER, USA 1987, Joseph Ruben; KALTE RACHE/SETTLE THE SCORE, USA 1989, Ed Sherin), vor dem Vater (BLACKOUT-BESTIE IN SCHWARZ, USA 1984, Douglas Hickox) vor Partnern (ALPTRAUMBRAUT/THE PERFECT BRIDE, USA 1990, Terence O'Hara; BLUE STEEL; DER FALKE DES SCHRECKENS/THE HAWK, GB 1993, David Hayman), vor Freunden (BARTON FINK; FRENZY);
- Gefahr der Sexualität²⁰⁵ (CRUISING; BASIC INSTINCT), speziell weiblich selbstbestimmter Sexualität (SNAPDRAGON-BLUTIGE BEGIERDE/SNAPDRAGON, USA 1993, Worth Keeter; DIRTY WEEKEND, GB 1993, Michael Winner);
- Misstrauen gegenüber der Obrigkeit, Polizisten als Täter und das Versagen der Polizei als Ordnungsmacht (KILLING COP/THE CHINA LAKE MURDER, USA 1989, Alan Metzger; PSYCHO COP 2; DIRTY HARRY);
- Versagen traditioneller Institutionen wie Staat oder Familie (M-EINE STADT SUCHT EINEN MÖRDER; PENALTY PHASE);
- die Wiederkehr der Bedrohung, z.B. im Film selbst oder in seinen Sequels (HALLOWEEN);
- unklarer werdende Geschlechterrollen (DAS SCHWEIGEN DER LÄMMER, CRUISING);
- Probleme der Identitätsbildung (misslungene Abnabelung von der Mutter = PSYCHO; der Typus der Psychopathen/Soziopathen (KILLING ANNIE, USA 1994, Paul Leder; THE BANKER); Transsexualität = Kampf gegen das andere Ich (DRESSED TO

²⁰⁵ Seim/Spiegel (1995, 40) zitieren den US-Komiker Lenny Bruce, „Amerikaner könnten nackte Körper nur verstümmelt ertragen.“

KILL, USA, Brian de Palma; DR. JECKYLL UND SCHWESTER HYDE/DR. JECKYLL AND SISTER HYDE, GB 1971, Roy Ward Baker); das Jeckyll/Hyde-Syndrom);

- männliche Bedrohung für Frauen (3/4 aller Frauen haben nachts Angst (vgl. Goedel 1992, 109);
- Unsicherheiten für Jugendliche an der Schwelle zum Erwachsensein, daraus resultierend Mutprobenverhalten in der Rezeption, Schwierigkeiten mit Sexualität, Selbstfindung und Selbstbehauptung.

Summarisch kann das Serienmordmotiv vor allem der achtziger und neunziger Jahre als Ort zur Verhandlung dieser Irritationen und Identitätsprobleme (vgl. Faulstich 1995, 280) verstanden werden. Die betroffenen Diskurse werden natürlich an anderen Stellen verhandelt, aber wie mehrfach gezeigt, bietet das hier untersuchte Motiv ganz spezifische Möglichkeiten ihrer Problematisierung und Darstellbarkeit.

In Kapitel 1 angedacht und in Kapitel 6.11 ausgeführt ist der Begriff Entgrenzung als derzeitiger Fokus des Serienmördermotivs formuliert worden. Dies ergab sich schon rein praktisch, da jedes kriminelle Delikt qua definitionem eine Normverletzung darstellt, Kriminalität gibt es erst durch Grenzen. Hatte Dorn (1994) im Vampyrfilm eine historisch wandelbare Metapher für das Streben nach individuellem Lustgewinn und dessen gesellschaftlicher Normierung gesehen, so lässt sich das Serienmördermotiv in seiner umfangreichen Präsenz als Metapher für die Entgrenzung und das Ausgeliefertsein in der US-amerikanischen - und in deren Kielwasser auch der westeuropäischen - Gesellschaft und Kultur erklären. Dabei liefert das Serienmördermotiv keinen speziellen Entgrenzungstypus, sondern eher klassische Typen wie der Triebtäter und aktuelle Formen wie der Macht- oder Selbstverwirklichungstyp bestehen parallel und bieten damit ein Panoptikum von Entgrenzungsmustern in für den populären Unterhaltungsmodus extremer gewaltästhetisierter Ausprägung. Auch die Person des entgrenzten Ermittlers fügt sich nahtlos in diesen Rahmen. Das sozial und kulturell Bedeutsame dieser Entgrenzungsmythen ist die identitätsstiftende Funktion von Grenze. Zivilisation wird durch Grenzziehungen vollzogen, Grenzen strukturieren Denken und Handeln: „Da sich Identität in der Grenzstiftung erfährt, werden Grenzauflösungen als bedrohlich oder zeitweilig auch als lustvoll empfunden.“ (Runkel 1986, 95). Beides leistet der Serienmörderfilm. Eine Nähe hat das Serienmördermotiv damit zu anderen Motiven und Figuren, die sich ebenfalls mit der Identitätsproblematik befassen, etwa dem Werwolf oder der Figur des Amokläufers, der scheinbar schlagartig seine gewohnten Handlungsweisen verändert und zum Mörder wird. Was im Werwolf phantastisch angelegt ist, wird bei Serienmördern, Amokläufern oder als schizophren bzw. multipel charakterisierten Personen in einer realitätsnahen Figuration konkretisiert.

Die lustvolle Seite wird generell durch den unterhaltenden Anspruch markiert, mit dem die Serienmörderfilme auftreten. Und auch der Sensationalismus und der Schrecken, den authentische Fälle provozieren, hat seine lustvollen Seiten. Daneben wird in der Figur des Serienmörders eine machtvoll entgrenzte vorgeführt, die gerade dadurch reizvoll ist, verspricht dies doch Freiheit von allen sozialen Zwängen.

Zudem ist die Grenzerfahrung eine zutiefst amerikanische. Die USA fanden und finden in der *frontier* ihre Perspektive, sei es anfänglich in Form der Landgewinnung oder im 20. Jahrhundert in der globalen Expansion von Einfluss und Ökonomie. Nicht zuletzt sind die USA auf das „Testing the limits“ (vgl. Alemann 1999) fixiert und das Menetekel der Grenzen des Wachstums verstört nirgendwo wie hier. Mit der Figur des amerikanischen Helden, die die gesamte Produktion populärer Kultur durchzieht, ist die Grenzsuche auf allen denkbaren Feldern inszeniert worden. Der Serienmörder kann nun durchaus in dieser Tradition gesehen werden: „Der Serienkiller trifft auf einen wunden Punkt, weil er als pervertierte Ausgabe und finale Form des amerikanischen Helden zum Vollstrecker der alten Ideale geworden ist“ zitiert Theweleit (1994) Ulrich Genzler aus der Süddeutschen Zeitung.

In der Zunahme der Serienmörderfilme wird die Diskrepanz von individuellem Allmachtsstreben (= Entgrenzung) einerseits und fehlendem Korrektiv durch familiäre und gesellschaftliche Bindungen andererseits aufgezeigt. Der Serienmörder lebt sein Trieb- und Lustempfinden gnadenlos aus und entspricht damit fatal dem herrschenden Leitbild der kapitalistischen Gesellschaften in Nordamerika und Westeuropa, der Ellbogenmentalität. Dabei sind der Filmheld und der Täter im Film und in der Wirklichkeit die zwei Seiten einer Medaille. Die Freiheit des Einzelnen, als liberale Tugend in allen westlichen Verfassungen präsent, pervertiert im Serienmörder zu einer Geisel der modernen Wohlstandsgesellschaft. Er ist zielstrebig, erfolgsorientiert, einfallsreich und skrupellos bei der Erreichung seines Ziels, eben genau so, wie das positive Leitbild Westerner, Polizist, Privatdetektiv, Geheimagent und auch Geschäftsmann seit Jahrzehnten im *mainstream*-Spielfilm dargeboten wird. Die im Laufe dieser Untersuchung mehrfach aufgezeigte Homologie von Serienmördern und Ermittlern findet hier ihre Grundlage.

Untrennbar verbunden mit der lustvollen Seite der Entgrenzung ist ihre ängstigende. In dem Maße, wie einige ihre Grenzen erweitern oder überschreiten, werden die Grenzen der anderen aufgelöst, wird ihre Sicherheit bedroht. Auch dieser Aspekt wird im Serienmördermotiv offenkundig, wenn in Person der Opfer die Verlierer der Entgrenzung stellvertretend für die Unsicherheiten ihrer Rezipienten leiden müssen. Mensch sein bedeutet am Ende dieses Jahrhunderts ein Arbeitsplatz-, Renten-, Verkehrs-, Kriminalitäts-, Umwelt-, Ernährungs-, Kommunikations- und Gesundheitsproblem zu sein. Aushalten oder Kompensieren lässt sich dies allemal befriedigender auf der aktiven, der Täter- oder Ermittlerseite als auf der passiven, der Opferseite.

Von daher wird die Opferposition im Entgrenzungsdrama nicht zum Anknüpfungspunkt seiner Rezipienten, etwa in Form des Mitleidens oder der Anteilnahme, sondern nur in der modulierten Form des *final girls*, das dafür von der passiven zur aktiven Seite wechseln muss. Wie irritierend und schwer aushaltbar ein Serienmörderszenario ohne vermittelnde aktive Figur ist, zeigt Michael Hanekes *FUNNY GAMES* (Ö 1997).

Der anarchische, antibürgerliche Aspekt der Serienmörderfigur ist schon 1955 in einem Spielfilm Luis Bunuels (*DAS VERBRECHERISCHE LEBEN* DES ARCHIBALDO DE LA CRUZ/*ENSAYO DE UN CRIMEN*, Mexiko) ausgeführt worden. In einer Mischung surrealer und psychoanalytischer Elemente wird gezeigt, wie es der Held Archibaldo

von klein auf schafft, dass seine Mordwünsche, die er gegenüber Personen seines Umfeldes hegt, Realität werden, wobei eine Spieluhr (die seine geheimsten Wünsche erfüllen soll) als Katalysator fungiert. Letztlich tötet Archibaldo nicht und daher schenkt die Polizei seiner Selbstanzeige auch keinen Glauben, denn seine Opfer sterben durch Unfälle oder andere Täter immer genau dann, wenn er ihren Tod wünscht. Dies ist die sublimierte Form des Serienmordes, Archibaldo muss seine infantilen Allmachtsphantasien, die bezeichnenderweise gegen Frauen gerichtet sind, nur denken, und schon werden sie durch schicksalhafte Kräfte Realität. Was bei Bunuel als metaphorisches Spiel bürgerlicher Obsessionen funktionierte, ist im Serienmörderfilm ganz unverstellt (gewaltvoll, spannend, schockierend) und konsequent ein Zu-Ende-Denken entgrenzter Subjektvorstellungen im Rahmen auf grenzenloser Freiheit basierender ökonomischer und gesellschaftlicher Entwicklungen.

„Jede Gesellschaft schafft sich Mythen, um landläufige Anschauungen zu zementieren und ihren Mitgliedern historisch und institutionell geprägte Zusammenhänge und Verhaltensweisen zu vermitteln. Und obgleich weit verbreitete Mythen selten auf verbürgten Fakten basieren, tragen sie doch wesentlich zum Verständnis der Vergangenheit und ihrer Bedeutung für die Gesellschaft bei.“ (Gulbert 1998, 231). Die Arbeit am Mythos ist nicht nur rückblickend, für historische Vorgänge, bedeutsam, sondern genauso für aktuelle gesellschaftliche Entwicklungen. Das Serienmördermotiv ist vor allem auf Aktualität angelegt, es bezieht sich auf zeitgenössische Delinquenz, Wunschbilder und Unsicherheiten.

Devereux (1974, 64) hat im Fall des malaiischen Phänomens des Amoklaufs dessen gesellschaftlich-kulturelle Funktion einer Ventilsitte zur Behebung sozialer Spannungszustände aufgezeigt. Dies kann auch für das Phänomen Serienmord postuliert werden. In seiner authentischen Präsenz erwächst es überwiegend aus derangierenden biographischen und sozialen Umständen, die sich dann gewalt- und folgenreich auswirken. Und vor genau demselben Hintergrund wird die symbolische Verarbeitung des Motivs im Unterhaltungsmodus Spielfilm zur Illustration dieser Missstände, die, individualisiert in quasi privaten Konflikten, aufgehoben (im Sinne von gelöst und sublimiert) werden. Der funktionale Aspekt einer Ästhetik des Schreckens (Thrillsuche, Entlastung, Entspannung, Schaulust, ... vgl. Kap. 6.5), von den Rezipienten gesucht, trifft sich im Serienmördermotiv mit dem gesellschaftlichen Bedürfnis nach Kompensation ihrer (des Systems und von dessen Mitgliedern erlebten) Widersprüche und Konflikte in einer umfassenden, alle Beteiligten befriedigenden Weise. Dies macht die Bedeutung des Serienmördermotivs in den achtziger und neunziger Jahren aus, dies erklärt seine breite Präsenz in Produktion und Rezeption, dies illustriert den sub- und später popultärkulturellen Reiz des Serienmördermotivs in der nordamerikanischen Alltagsästhetik.

8. Literatur

8.1. Bücher und Artikel mit Autorennennung

- Ackermann, Michael (1992): Zeichen und Wunder. Gewalt und „Postmoderne“ im Film; in: Kommune 12. 1992, S.53-56
- Alemann, Ulrich von (1999): Grenzen schaffen Frieden; in Die Zeit, 4.2.1999, S. 39
- Alewyn, Richard (1965): Die literarische Angst; in: Dittfurth (1965) S. 24-37;
- Althen, Michael (1996): Overkill; in: Focus 4/1996, S. 150-152
- Althusser, Louis (1973): Ideologie und ideologischer Staatsapparat. Aufsätze zur marxistischen Theorie; Hamburg: VSA
- Ammann, Daniel; Doelker, Christian (Hg.)(1995): Tatort Brutalo: Gewaltdarstellungen und ihr Publikum; Zürich: Pestalozzianum-Verlag
- Andermatt, Michael (1996): Verkümmertes Leben, Glück und Apotheose. Die Ordnung der Motive in Achim von Arnims Erzählwerk; Bern, Berlin u.a.: Peter Lang
- Angerer, Marie-Luise; Dorer, Johanna (Hg.)(1994): Gender und Medien: Theoretische Ansätze, empirische Befunde und Praxis der Massenkommunikation; Wien: Braumüller
- Aristoteles (1961): Poetik; Stuttgart: Reclam
- Bachmair, Ben (1996): Fernsehkultur. Subjektivität in einer Welt bewegter Bilder; Opladen: Westdeutscher Verlag
- Balint, Michael (1994): Angstlust und Regression (1959); Stuttgart: Klett-Cotta
- Barg, Werner; Plöger, Thomas (1996): Kino der Grausamkeit. Gewaltdarstellung im Mainstream-Kino; Frankfurt: Bundesverband Jugend und Film e.V.
- Barthes, Roland (1970): Mythen des Alltags; Frankfurt am Main: Suhrkamp
- Baudrillard, Jean (1996): Elemente der Verführung. Ein Gespräch mit Tom Lamberty, Kurt Leimer, Frank Wulf; in: Hammel 1996, S. 191-197
- Bauer, Fritz; Bürger-Prinz, Hans; Giese, Hans; Jäger, Herbert (Hg.)(1963): Sexualität und Verbrechen. Beiträge zur Strafrechtsreform; Frankfurt am Main: Fischer
- Bauer, Ludwig (1992): Authentizität, Mimesis, Fiction. Fernsehunterhaltung und Integration von Realität am Beispiel des Kriminalsujets; München: Diskurs Film 3
- Bauer, Stefan (1989): Das wahrscheinliche Unwahrscheinliche - Realitätsansprüche in der Kriminalliteratur; in: arcadia 3.1989, S. 284
- Baumann, Hasko (1996): Er weiß, dass Du allein bist. Der slasher-Film – Reaktionäre Regeln und ihr Reiz; in: der schnitt 3/1996, S. 28-29
- Baumann, Heinz D. (1993): Horror. Die Lust am Grauen; München: Heyne
- Beller, Manfred (1981): Thematologie; in: Schmeling 1981, S. 73-97
- Beller, Manfred (1994): „Stoff, Motiv, Thema“; in: Brackert; Stückrath 1994, S. 30-39
- Bents, Iris; Bailo, Andreas (1996): Gierig auf das Leid der Anderen; in: TV-Today, 10/1996, S. 8-12

- Berg, Ulrich von (1995): Besondere Kennzeichen: Schlechter Geschmack; in: Farin/Schmid, S. 132-146
- Berger, John (1992): Sehen. Das Bild der Welt in der Bilderwelt; Reinbek bei Hamburg: Rowohlt (Original: Ways of Seeing, 1972)
- Berner, Wolfgang; Karlick-Bolten, Edda (1986): Verlaufformen der Sexualkriminalität; Stuttgart: Enke
- Bertler, Andreas; Lieber, Harry (1994): Hölle auf Erden. Lexikon des Horror- und Powerfilms; München: Bertler und Lieber
- Beyer, Friedemann (1988): Peter Lorre; München: Heyne
- Birner, Annegret (1995): Filmkritik zu SIEBEN in: Braunschweiger Zeitung 25.11.1995
- Blank, Gunter (1991): Wo die Lektüre zur Tortur wird; in Konkret 10/1991, S. 58-59
- Bloch, Edward; Fergusson, Francis (Hg.)(1989): Misogyny, Misandry, Misanthropy; Berkeley, Los Angeles, London:
- Bodmer, Walter (1980): Zur Psychologie der Kriminalität; Bern: Haupt
- Böckler, Michael (1991): Wertewandel und Werteforschung in den 80er Jahren. Forschungs- und Literaturbericht 1980-1990; Bonn: Informationszentrum Sozialwissenschaften
- Böhm, Christian (1990): Die psychologische Realität der Tiefenstruktur filmischer Narrationen: Inferenzenbildung und Protagonistenrepräsentation; in: Schumm/Wulff 1990, S.143-178;
- Bolz, Norbert (1990): Theorie der neuen Medien; München: Raben Verlag
- Bolz, Norbert/Bosshart, David (1995): Kult Marketing: Die neuen Götter des Marktes; Düsseldorf: Econ
- Bongartz, Barbara (1992): Von Caligari zu Hitler - von Hitler zu Dr. Mabuse? Eine psychologische Geschichte des deutschen Films von 1946-1960; Münster: Moks-Publikationen
- Bosshart, Louis; Hoffmann-Riem, Wolfgang (Hg.) (1994): Medienlust und Medien-nutz. Unterhaltung als öffentliche Kommunikation; München: Ölschläger
- Bourgouin, Stéphane (1995): Serienmörder. Pathologie und Soziologie einer Tötungs-art; Reinbek bei Hamburg: Rowohlt
- Borringo, Heinz Lothar (1980): Spannung in Text und Film; Düsseldorf : Schwann
- Brackert, Hellmuth; Stückrath, Jörn (Hg.)(1994): Literaturwissenschaft – ein Grund-kurs; Reinbek bei Hamburg: Rowohlt
- Brandt, Ullrich (1995): Krimistandards. Motiv, narrative Strategien und Stan-dardsituationen der amerikanischen Freitagabend-Krimiserien in der ARD von 1962-1978; Heidelberg: Universitätsverlag C. Winter
- Brauerhoch, Anette (1990): Mutter-Monster, Monster-Mutter. Vom Horror der Weib-lichkeit und monströsen Mütterlichkeit im Horrorfilm und seinen Theorien; in: Frauen und Film 49/1990, S.21-37
- Brauerhoch, Anette (1996): Die gute und die böse Mutter. Kino zwischen Melodrama und Horror; Marburg: Schüren
- Braunack, Manfred (Hg.)(1980): Film und Fernsehen Interpretation; Bamberg: Buchner

- Brennan, Mary (o.J.) The Chilling Minutiae of Murder; <http://www.Filmscouts.com/script/treview.cfn?File=seven>
- Brett, Anwar (1996): Seven; in: Film review (London), 2/1996, S. 33-42
- Brockhaus-Enzyklopädie (1991), Bd. 15, Mannheim
- Brown, James S. (1991): The Psychopathology of Serial Sexual Homicide: A Review of the Possibility; in: The American Journal of Forensic Psychiatry 12/1991, S. 13-21
- Brosius, Hans-Bernd/Schmitt, Iris (1994): Nervenkitzel und Gruppendruck? Determinanten für die Beliebtheit von Horrorvideos bei Jugendlichen, in: Lukesch 1994, S. 11-51
- Bruno, Anthony (1995): sieben; München: Goldmann
- Bruns, Thomas (1996): Fernsehserien als Indikator medialen und sozialen Wandels. Eine Analyse der Veränderungen von Werten und sozialen Strukturen im fiktionalen Programm des Fernsehens; in: Schatz (1996)
- Buckland, Carol (1995): "Seven"-- Deadly cinema? in: CNN Showbiz, 23.9.1995
- Buddecke, Wolfram; Hienger, Jörg (Hg.) (1987): Phantastik in Literatur und Film; Frankfurt am Main u.a.: Peter Lang
- Burgess, Ann Wolber (Hg.)(1991): Rape and Sexual Assault III: A Research Handbook; New York: Garland
- Burke, Edmund (1980): Philosophische Untersuchung über den Ursprung unserer Ideen vom Erhabenen und Schönen; Hamburg: Meiner
- Burkhardt, Rainer (1978): Die „hartgesottene“ amerikanische Detektivgeschichte und ihre gesellschaftliche Funktion; Frankfurt am Main u.a.: Peter Lang
- Bußmann, Hadumod; Hof, Renate (Hg.)(1995): Genus. Zur Geschlechterdifferenz in den Kulturwissenschaften; Stuttgart: Kröner
- Butler, Judith (1991): Das Unbehagen der Geschlechter. Gender Studies; Frankfurt am Main: Suhrkamp
- Caligaris Erben (1994): Katalog zum Thema „Psychiatrie im Film“; Bonn: Psychiatrie-Verlag
- Cameron, Deborah; Frazer, Elisabeth (1993): Lust am Töten. Eine feministische Analyse von Sexualmorden; Frankfurt am Main: Fischer
- Caputi, Jane (1987): The Age of Sex Crime; Ohio: University Bowling Green State Popular Press
- Caputi, Jane (1990): The New Founding Fathers: The Lore and Lure of the Serial Killer in Contemporary Culture; in: Journal of American Culture, Fall 1990, S. 1-12
- Carr, Jay (1994): John Waters; Boston Globe 10. April 1994
- Carroll, Noel (1990): The philosophy of horror or paradoxes of the heart; London, New York: Routledge
- Chazal, Serge (1997): Meurte et Serialité. L'émergence du serialkiller dans la culture médiatique américaine; in: Etudes littéraires 30, 1/1997, S. 71-80

- Cheney, Margaret (1992): *Why.-The Serial Killer in America*; Saratoga: R&E Publishers (früherer Titel 1976: *The Co-Ed Killer*)
- Clair, Jean; Pichler, Cathrin (Hg.)(1989): *Wunderblock: Eine Geschichte der modernen Seele*; Ausstellungskatalog, Wien: Loecker
- Classen, Isabella (1988): *Darstellung von Kriminalität in der deutschen Literatur, Presse und Wissenschaft 1900-1930*; Frankfurt am Main u.a.: Peter Lang
- Clover, Carol J. (1989) *Her Body, Himself: Gender in the Slasher Film*; in: Bloch/Fergusson (1989) S. 187-228
- Clover, Carol J. (1992): *Men, Women and Chain Saws: Gender in the Modern Horror Film*; London: BFI
- Corbin, Alain (Hg.)(1992): *Die sexuelle Gewalt in der Geschichte*; Berlin: Wagenbach
- Conelißen, Waltraud (1993): *Klischee oder Leitbild. Geschlechtsspezifische Rezeption von Frauen- und Männerbildern im Fernsehen*; Opladen: Westdeutscher Verlag
- Conelißen, Waltraud (1994): *Die geschlechtsspezifische Rezeption von Männer- und Frauenbildern im Deutschen Fernsehen*; in: Angerer/Dorer, S. 181-185
- Daemmrich, Horst S. und Ingrid (1978): *Wiederholte Spiegelungen. Themen und Motiv in der Literatur*; Tübingen: Francke
- Daemmrich, Horst S. und Ingrid G. (1995): *Themen und Motive in der Literatur*; Tübingen.: Francke
- D'cruz, Glenn (1994): *Representing the Serial Killer. „Postmodern“ Pedagogy in Performance Studies*; in: *Southern Review (Adelaide)*, 37, 3/1994, S. 323-332
- Degen, Rolf (1990): *Serienkiller: Mord als Mission?* in: *psychologie heute* 8/1990, S. 46-53
- Derry, Charles (1988): *The Suspense Thriller: Films in the Shadow of Alfred Hitchcock*; Jefferson, NC: McFarland
- Devereux, Georges (1974): *Normal und Anormal*; Frankfurt am Main: Suhrkamp
- Diederichsen, Diedrich (1984): *Tugendterror*; in: *Konkret* 5/1984, S. 86-87
- Dietze, Gabriele (1997): *Hardboiled Woman. Geschlechterkrieg im amerikanischen Kriminalroman*; Hamburg: Europäische Verlags-Anstalt
- Dika, Vera (1990): *Games of Terror. Halloween, Friday the 13th and the Films of the Stalker Cycle*; Rutherford: Fairleigh Dickenson Univ. Press
- Ditfurth, Hoimar von (Hg.) (1965): *Aspekte der Angst*; Stuttgart: Georg Thieme Verlag
- Donner, Wolf (1993): *Gegenkurs*; Berlin: Stemmler
- Dorn, Margrit (1994): *Vampyrfilme und ihre sozialen Funktionen. Ein Beitrag zur Genregeschichte*; Frankfurt am Main u.a.: Peter Lang
- Douglas, John; Olshaker, Mark (1998): *Die Seele des Mörders*; München: Goldmann (Spiegelbuch)
- Douglas, Wayne J. (1981): *The Criminal Psychopath as Hollywood Hero*; in: *Journal of Popular Film and Television*, Vol. 8, 4/1981, S. 30-40
- Droese, Kerstin (1995): *Thrill und Suspense in den Filmen Alfred Hitchcocks*; Coppingrave: Coppi-Verlag

- Duden (1995): Das große Wörterbuch der deutschen Sprache, Band 6; Mannheim Leipzig Wien Zürich: Dudenverlag
- Duerr, Hans Peter (1993): Notzucht und Zivilisationsprozess; in: psychologie heute 8/1993, S. 31-33
- Dürrenmatt, Friedrich (1996): Theaterprobleme (1954); in: Gesammelte Werke, Band 7, Essays Gedichte; Zürich 1996: Diogenes
- Durkheim, Emile (1976): Kriminalität als normales Phänomen; in Sack/König 1976, S. 2-8
- Dyer, Richard (1997): Kill and Kill again; in: Sight and Sound, 9/1997, S. 14-17
- Eberts, Roger (1988): Seven; in Chigago Sun-Times 3. April 1988
- Eckert, Elmar (Hg.)(1991): Grauen und Lust; Pfaffenweiler: Centaurus Verlags-Gesellschaft
- Eco, Umberto (1986): Apokalyptiker und Integrierte. Zur kritischen Kritik der Massenkultur; Frankfurt am Main: S. Fischer
- Egger, Steven A.(Hg.)(1990): Serial Murder. A Synthesis of Literature and research; New York, London 1990: Praeger
- Elias, Norbert (1979): Über den Prozess der Zivilisation. 2 Bände; Frankfurt am Main: Suhrkamp
- Ellroy, James (1986): Blut auf dem Mond; Frankfurt/Main, Berlin: Ullstein
- Engell, Lorenz (1990): Untersicht. Rezeptionsanalyse und Filmwissenschaft - ein Beispiel; in: Möhrmann (1990) S. 261-295
- Faludi, Susan (1993): Die Männer schlagen zurück. Wie die Siege des Feminismus sich in Niederlagen verwandeln und was Frauen dagegen tun können; Reinbek bei Hamburg: Rowohlt
- Farin, Michael; Schmid, Hans (Hg.)(1996): Ed Gein. A Quiet Man; München: belleville
- Faulstich, Werner (1995): Die Filminterpretation; Göttingen: Vandenhoeck
- Faulstich, Werner (1989): Filmanalyse als Filmgeschichte: Prinzipien einer konstruktivistischen Filmgeschichtsschreibung; in: Hickethier 1989, S. 153-162;
- Faulstich, Werner (1995) Der neue Thriller: THE SILENCE OF THE LAMBS; in: Faulstich/Korte 1995, S. 270-287
- Faulstich, Werner; Korte, Helmut (1995): Fischer Filmgeschichte, Band 5: 1977-1995; Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag;
- Faulstich, Werner; Vogel, Andreas (Hg.)(1991): Sex und Gewalt im Spielfilm der 70er und 80er Jahre; Bardowick: Wissenschaftler-Verlag
- Fischer, Joseph C. (1997): Killer Among Us: Public Reaction to Serial Murder; Westport: Praeger
- Fischer, Rober; Solterdijk, Peter; Theweleit, Klaus (1991): Bilder der Gewalt; Andreas Rost (Hg.); Frankfurt: Verlag der Autoren
- Fiske, John (1993): Populärkultur: Erfahrungshorizont im 20. Jahrhundert; in: Montage/AV, 2, 1/1994, S. 5-18

- Fleming, Michael; Manvell, Roger (1985): *Images of Madness: The Portrayal of Insanity in the Feature Film*; Rutherford: Fairleigh Dickenson Univ. Press
- Fluck, Winfried (1997) *Das kulturelle Imaginäre*; Frankfurt/Main: Suhrkamp
- Förster, Michael; Schenk, Josef (1984): *Der Einfluss massenmedialer Verbrechensdarstellungen auf Verbrechensfurcht und Einstellungen zu Straftätern*; in: *Monatschrift für Kriminologie und Staatsrechtsreform*, 67, 2/1984, S. 90-104
- Foucault, Michel (1977): *Die Ordnung des Diskurses*; Frankfurt/Main, Berlin, Wien: Ullstein
- Foucault, Michel (1983): *Sexualität und Wahrheit*; Frankfurt am Main: Suhrkamp
- Franz (1998): *Surviving on Evil. Unbekannte Theorie-Objekte der Trendforschung (XXIX): Der Serienmord als Instrument des wertorientierten Managements*; Internettext: <http://www.uni-wh.de/de/wiwi/lehrstuhl/lieb/moerder.htm>
- Fraser, Nancy (1994): *Widerspenstige Praktiken. Macht, Diskurs, Geschlecht*; Frankfurt am Main: Suhrkamp
- Freccero, Carla (1997): *Historical Violence, Censorship, and the Serial Killer. The Case Of American Psycho*; in: *diacritics* (Ithaca), 2/1997, S. 44-58
- Frenzel, Elisabeth (1970): *Stoff-, Motiv- und Symbolforschung*; Stuttgart_: Metzler
- Frenzel, Elisabeth (1980): *Motive der Weltliteratur: Ein Lexikon dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte*; Stuttgart: Kröner
- Frenzel, Elisabeth (1983): *Stoffe der Weltliteratur: Ein Lexikon dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte*; Stuttgart: Kröner
- Freud, Sigmund (1971): *Hemmung, Symptom und Angst* (1926); in: *ders. Studienausgabe Band VI, Hysterie und Angst*; Frankfurt am Main: Suhrkamp
- Freud, Sigmund (1955): *Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie* (1904/05); *Gesammelte Werke Bd. 5*; London: Imago
- Friedrichsen, Mike/Vowe, Gerhard (Hg.) (1995): *Gewaltdarstellungen in den Medien*; Opladen: Westdeutscher Verlag
- Früh, Werner (1991): *Inhaltsanalyse*; München: Ölschläger
- Fuchs, Christian (1995): *Kino Killer. Mörder im Film*; Wien: Edition S
- Gangloff, Timann P. (1994): *Man beißt Hund. Die spekulative Realitätsfälschung des „Realitätsfernsehens“*; in: *Gangloff/Abarbanell 1994*, S. 373-375
- Gangloff, Timann P./Abarbanell, Stephan (Hg.)(1994): *Liebe, Tod und Lottozahlen. Fernsehen in Deutschland*; Hamburg u.a.: Steinkopf
- Gemeinschaftswerk der evangelischen Publizistik (Hg.) (1987): *Die Ästhetik des Bösen im Film* (Arnoldshainer Filmgespräche Band 4); Schmitten
- Gemeinschaftswerk der evangelischen Publizistik (Hg.) (1988): *Der Kinokassen-Knüller. Nur Geld, Gewalt und Gelächter*; Frankfurt am Main
- Gendolla, Peter; Zelle, Carsten (Hg.)(1990): *Schönheit und Schrecken: Entsetzen, Gewalt und Tod in alten und neuen Medien*; Heidelberg: Winter
- Gerhold, Hans (1989): *Kino der Blicke. Der französische Kriminalfilm*; Frankfurt am Main: Fischer
- Geyrhofer, Friedrich (1972): *Horror und Herrschaft*; in: *Witte 1972*, S. 55-60

- Giddens, Anthony (1995): Soziologie; Graz Wien: Nausner und Nausner
- Giesen, Rolf (1983): Der Phantastische Film; Ebersburg/Obb.
- Gindorf, Rolf; Haeberle, Erwin J. (1986): Sexualität als sozialer Tatbestand; Berlin New York: de Gruyter
- Gleiberman, Owen (1995): Dying Game; in: Movie Reviews 29.9.1995
- Glogauer, Werner (1991): Kriminalisierung von Kindern und Jugendlichen durch Medien; Baden Baden: Nomos-Verlags Gesellschaft
- Godin, Marc (1994): Gore. Autopsie d'un cinema; Paris
- Gödtel, Reiner (1992): Sexualität und Gewalt; Hamburg: Rowohlt
- Göttlich, Udo (1995): Traditionalismus als Leitidee. Werte und Wertestrukturen amerikanischer Serien; in: Schneider 1995a, S. 102-137
- Grant, Barry Keith (Hg.)(1977) Film Genre. Theory and Criticism; Metuchen, London
- Grant, Barry Keith (Hg.)(1986): Film Genre Reader; Austin: University of Texas Press
- Greffrath, Bettina (1993): Spielfilme als Quellen für kollektive Selbst- und Gesellschaftsbilder in Deutschland 1945-1949; Phil. Diss. Hannover
- Grimm, Jürgen (1986): Unterhaltung zwischen Utopie und Alltag; Frankfurt am Main u.a.: Lang
- Grimm, Jürgen (1993): Der kultivierte Schrecken? Erlebnisweisen von Horrorfilmen im Rahmen eines Zuschauerexperiments; in: Publizistik 2/1993, S. 206-217
- Grob, Norbert (1978): Der Schrecken in aller Ordnung. Annähernde Bemerkungen zum Genre des Psycho-Thrillers; in: medium, 8.1978, S. 22-24
- Grob, Norbert (1993): Film der sechziger Jahre; in: Jacobsen, Kaes, Prinzler, S. 211-248
- Groebel, Jo; Gleich, Uli (1993): Gewaltprofil des deutschen Fernsehprogramms; Opladen: Leske und Budrich
- Gulbert, David (1998): Schurken, Exzesse, Verschwörungen: Tatort Kino. Der amerikanische Film; in: Rother (1998), S. 231-248
- Gumbrecht, Hans Ulrich; Pfeiffer, K. Ludwig (Hg.)(1991): Paradoxien, Dissonanzen, Zusammenbrüche; Frankfurt am Main: Suhrkamp
- Hackl, Christiane (Hg.)(1996): Models und Machos?: Frauen- und Männerbilder in den Medien; Konstanz: UVK Medien
- Haefner, Gerhard (1997): Rezeptionsästhetik; in: Nünning (1997), S. 107-118
- Hagemann-White, Carol (1988) : Wir werden nicht zweigeschlechtlich geboren ...; in: dies./Rerrich1988: S. 224-235
- Hagemann-White, Carol; Rerrich, Maria S. (1988): FrauenMännerBilder. Männer und Männlichkeit in der feministischen Diskussion; Bielefeld: AJZ Verlag
- Hahn, Ronald M./Jansen, Volker (1989_): Lexikon des Horrorfilms; Bergisch Gladbach_:Bastei Lübbe
- Halefeldt, Elke (1993): Monster, Massaker & Medien. Vielfältige Nutzungsmotive für Gewalt- und Horrorfilme; in: medium 3/1993, S. 60-64
- Hammel, Eckhard (Hg.)(1996): Synthetische Welten. Kunst Künstlichkeit und Kommunikationsmedien; Essen: Verlag Die Blaue Eule

- Hansen, Miriam Bratu (1995): Gewaltwahrnehmung und feministische Filmtheorie: Benjamin, Kracauer und der neue „Gewalt-Frauenfilm“; in: Frauen und Film 56/57. 1995, S. 25-38
- Hantke, Steffen (1998): „The Kingdom of the Unimaginable“: The Construction of Social Space and the Fantasy of Privacy in Serial Killer Narratives; in: Literature film quarterly, 26, 3/1998, S. 178-195
- Harten, Hans-Christian (1995): Sexualität, Mißbrauch, Gewalt. Das Geschlechterverhältnis und die Sexualisierung von Aggressionen; Opladen: Westdeutscher Verlag
- Hartung, Uwe; Schlüter, Elmar (1990): Die Darstellung von Sexualmord in den Illustrierten „Stern“ und „Bunte“ 1962-1977; in: Publizistik 3/1990, S. 304-327
- Hartwig, Helmut (1986): Die Grausamkeit der Bilder. Horror und Faszination in alten und neuen Medien; Weinheim, Berlin: Quadriga
- Harvey, Penelope (1997): Die geschlechtliche Konstitution von Gewalt. Eine vergleichende Studie über Geschlecht und Gewalt; in: Trotha 1997, S. 122-138
- Heiliger, Anita; Engelfried, C. (1995): Sexuelle Gewalt. Männliche Sozialisation und potentielle Täterschaft; Frankfurt/Main, New York: Campus Verlag
- Heinrichs, Jürgen (Hg.)(1986) Vergewaltigung: Die Opfer und die Täter; Braunschweig: Holtzmeier
- Heinze, Thomas (1990): Medienanalyse; Opladen: Westdeutscher Verlag
- Heinze Prause, Roswitha; Heinze, Thomas (1996): Kulturwissenschaftliche Hermeneutik: Fallrekonstruktionen der Kunst-, Medien- und Massenkultur; Opladen: Westdeutscher Verlag
- Henzelmeier, Adolf; Schulz, Berndt (1990): Lexikon Filme im Fernsehen; Hamburg_: Rasch und Röhrling
- Herder Kunstlexikon (1987), Bd. 8; Freiburg
- Heuermann, Hartmut; Kuzina, Matthias (1995): Gefährliche Musen. Medienmacht und Medienmissbrauch; Stuttgart: Metzler
- Heybrock, Mathias (1994): Verwandlung und Wiederholung. Anmerkungen zum Bild des Serial Killer im aktuellen Kino; in: Journal Film, H.28.1994, S. 30-37
- Hickethier, Knut (1988): Unterhaltung ist Lebensmittel. Zu den Dramaturgien der Fernseh-Unterhaltung - und ihrer Kritik; in: TheaterZeitschrift 26. 1988, S. 5-26
- Hickethier, Knut (Hg.)(1989): Filmgeschichte schreiben. Ansätze, Entwürfe und Methoden; Berlin: Ed. Sigma
- Hickethier, Knut (1993): Film- und Fernsehanalyse; Stuttgart, Weimar: J.B.Metzler
- Hickethier, Knut (1994): Aspekte der Fernsehanalyse. Methoden und Modelle; Münster, Hamburg: Lit-Verlag
- Hickethier, Knut; Winkler, Hartmut (Hg.)(1990): Der Zuschauer und die filmische Technik; in: Hickethier/Winkler 1990, Bonn: Edition Sigma
- Hirsland, Andreas; Schneider, Werner (1991): Das kulturelle Codierung des Begehrens. Pornographie, Ökonomie und Moral; in: medien und erziehung, 3/1991, S. 133-142

- Hölzl, Gebhard; Peipp, Matthias (1991): *Fahr zur Hölle, Charlie! Der Vietnamkrieg im amerikanischen Film*; München: Heyne
- Hörnlein, Frank (1966): *Thelma&Louise: Neue Angebote für Identifikation und Konstruktion des Geschlechterverhältnisses im Spielfilm?*; in: Hofmann 1996, S. 69-104
- Hofmann, Wilhelm (Hg.)(1996): *Sinnwelt Film. Beiträge zur interdisziplinären Filmanalyse*; Baden Baden: Nomos
- Hoffmann, Jens (1994): *Profiling. Die Psycho-Fahndung nach Serienkillern*; in: *psychologie heute* 12/1994, S. 70-75
- Hoffmann-Curtius, Kathrin (1989): „Wenn Blicke töten könnten“ oder: Der Künstler als Lustmörder; in: Lindner (1989) S. 369-393
- Hoffmann-Curtius, Kathrin (1993): *George Grosz: John der Frauenmörder*; Hamburger Kunsthalle
- Hollensteiner, Stephan (1994): *Mann beißt Hund. Film des Monats Juni 1993*; in: *medien praktisch* 1/94 S. 40-42
- Holly, Werner; Püschel; Ulrich (Hg.)(1993): *Medienrezeption als Aneignung. Methoden und Perspektiven qualitativer Medienforschung*; Opladen: Westdeutscher Verlag
- Holmes, Ronald M.; Burger, James de (1988): *Serial Murder. Studies in Crime, Law and Justice, Vol.2*; Newbury Park: Sage Publications
- Holzer, Jenny (1996): *Lustmord*; Ostfildern: Cantz'sche
- Huber, Michaela (1996): *Multiple Persönlichkeit*; Frankfurt am Main: Fischer
- Hüther, Jürgen (1976): *Massenmedien als Sozialisationsinstanzen*; in: Knoll/Hüther 1976, S.160-170
- Hüther, Jürgen; Knoll, Joachim H.(1976): *Medienpädagogik*; München: Nymphenburger Verlags-Handlung
- Hunziker, Peter (1988): *Medien, Kommunikation und Gesellschaft*; Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft
- Hurka, Herbert M.(1997): *Phantasmen der Gewalt. Die mediale Konstruktion*; Wien: Passagen Verlag
- Hurrelmann, Klaus (1986): *Einführung in die Sozialisationstheorie*; Weinheim Basel: Beltz
- Iser, Wolfgang (1976): *Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung*; München: Fink,
- Iser, Wolfgang; Henrich, Dieter (1983): *Funktionen des Fiktiven*; München: Fink
- Jacobsen, Wolfgang; Kaes, Anton; Prinzler, Hans Helmut (1993): *Geschichte des deutschen Films*; Stuttgart, Weimar: Metzler
- Jahraus, Oliver (1996): *Stoff, Diskurs, Mythos: Ludwig II. als Inszenierung im Film*; in: Schaudig 1996, S. 329-339
- Jameson, Frederic (1988): *Das Politische Unbewusste. Literatur als symbolisches Handeln*; Reinbek bei Hamburg: Rowohlt

- Jarvie, I. C. (1974): Film und Gesellschaft. Struktur und Funktion der Filmindustrie; Stuttgart: Enke
- Jenkins, Philip (1994): Using Murder: The Social Construction of Serial Homicide; New York: Aldie de Gruyter
- Joas, Hans; Knöbl, Wolfgang (Hg.)(1994): Gewalt in den USA; Frankfurt am Main: Fischer
- Jürgens, Martin; Lepenies, Wolf; Schrader-Klebert, Karin; Stiebitz, Rüdiger (1970): Ästhetik und Gewalt; Gütersloh: Bertelsmann
- Kaiser, Günter (1980): Kriminologie; Heidelberg: Müller
- Kaiser, Günter (1989): Kriminologie; Heidelberg: Müller
- Kappeler, Susanne (1988): Pornographie. Die Macht der Darstellung; München: Verlag Frauenoffensive
- Katholisches Institut für Medieninformation (Hg.)(1997): Lexikon des internationalen Films 97/98; Reinbek bei Hamburg: Rowohlt
- Kayser, Wolfgang (1971): Das sprachliche Kunstwerk – Eine Einführung in die Literaturwissenschaft; Bern, München: (1.Aufl. 1948)
- Keck, Annette; Poole, Ralph J. (Hg.)(1997): Serial Killers. Das Buch der blutigen Taten; Leipzig: Reclam
- Keitel, Evelyn (1986): Psychopathographien. Die Vermittlung psychotischer Phänomene durch Literatur; Heidelberg: Winter
- Kempley, Rita (1995): Seven; in: Washington Post, 22.9.1995
- Kendrick, James (1997): Seven. A Film Review; www.geocities.com/Hollywood/Set6281/Seven.html
- Kernberg, Otto (1997): Wut und Hass. Über die Bedeutung von Aggression bei Persönlichkeitsstörungen und sexuellen Perversionen; Stuttgart: Klett-Cotta
- Kerner, Hans Jürgen; Kaiser, Günter (Hg.)(1990): Kriminalität, Persönlichkeit, Lebensgeschichte und Verhalten; Berlin, New York, London, Tokio: Springer
- Kerscher, Ignatz (1985): Sexualtabus: Gesellschaftliche Perspektiven in Vergangenheit und Gegenwart; in: Gindorf/Haeberle 1985, S. 107-127
- Kersten, Joachim (1997): Gut und Geschlecht. Männlichkeit, Kultur und Kriminalität; Berlin, New York: W. de Gruyter
- Keutler, Helmut (Hg.)(1973): Texte zur Sozio-Sexualität; Opladen: Leske
- Kilb, Andreas (1996): Die nackten und die toten Bilder; in: Die Zeit, 9.2.1996, S. 47-48
- Klages, Helmut (1984): Wertorientierungen im Wandel. Rückblick, Gegenwartsanalyse, Prognosen; Frankfurt am Main: Campus
- Kleiter, Ekkehard F. (1997): Film und Aggression – Aggressionspsychologie; Weinheim: Deutscher Studien Verlag
- Klicpera, Christian; Gasteiger Klicpera, Barbara (1996): Klinische Psychologie; Wien: WUV Universitätsverlag
- Klippel, Heike (1990): Böse Bilder: Horrorfilm und Angsterleben; in: Frauen und Film 49. 1990, S. 78-90

- Koch, Gertrud (1989): Was ich erbeute, sind Bilder. Zum Diskurs der Geschlechter im Film; Basel, Frankfurt am Main: Stroemfeld
- Koebner, Thomas (1990): *Tatort* – zu Geschichte und Geist einer Kriminalfilm-Reihe; in: Augen-Blick (Marburger Hefte zur Medienwissenschaft) 9, 1990, S. 7-39
- Kofler, Georg; Graf, Gerhard (Hg.) (1995): Sündenbock Fernsehen? Aktuelle Befunde zur Fernsehnutzung von Jugendlichen, zur Wirkung von Gewaltdarstellungen im Fernsehen und zur Jugendkriminalität; Berlin: Vistas
- Kohlschmidt, Werner; Mohr, Wolfgang (Hg.) (1965): Reallexikon der Deutschen Literaturgeschichte, Band 2; Berlin: de Gruyter
- Koll, Gerald (1997): Mustergültige Serienkiller; Typoscript
- Korte, Helmut (Hg.) (1986): Systematische Filmanalyse in der Praxis; Braunschweig: HBK – Referat für Öffentlichkeitsarbeit
- Korte, Helmut (1998): Der Spielfilm und das Ende der Weimarer Republik; Göttingen: Cenhoeck & Ruprecht
- Korte, Helmut; Faulstich, Wolfgang (Hg.) (1991): Filmanalyse interdisziplinär; Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht
- Kracauer, Siegfried (1946): Hollywood's Terror Films. Do they reflect an american state of mind?; in: Commentary (New York), S. 132-136
- Kracauer, Siegfried (1979): Schriften (Hg. Karsten Witte) Band 2: Von Caligari zu Hitler. Eine psychologische Geschichte des deutschen Films; Frankfurt am Main 1979: Suhrkamp
- Kracauer, Siegfried (1979a): Der Detektiv-Roman. Ein philosophischer Traktat; Frankfurt am Main: Suhrkamp
- Kracauer, Siegfried (1990): Die Revuen, Schriften 5.1. (Hg. Inka Müller-Bach), Frankfurt am Main: Suhrkamp. (Erstmals am 11.12.1925 in der Frankfurter Zeitung)
- Krambroch, Ursula (1996): Filmanalyse: „M-Eine Stadt sucht einen Mörder“; in: Heinze Prause 1996, S. 119-153
- Krieg, Berthold (1996): Kriminologie des Triebmörders: Phänomenologie – Motivations-psychologie – ätiologische Forschungsmodelle; Frankfurt am Main u.a.: Peter Lang
- Kris, Ernst (1952): Psychoanalytic Exploration in Art; New York, zitiert nach Studlar (1985)
- Krohne, Heinz W. (1978): Theorien der Angst; Stuttgart: Kohlhammer
- Kroner, Marion (1973): Film - Spiegel der Gesellschaft? Versuch einer Antwort. Inhaltsanalyse des jungen deutschen Films von 1962-1969; Heidelberg: Quelle und Meyer
- Kunczik, Michael (1994): Gewalt und Medien; Köln, Weimar, Wien: Böhlau
- Lacan, Jacques (1978): Die Vier Grundbegriffe der Psychoanalyse. Das Seminar von Jacques Lacan, Buch XI (1964); Weinheim, Berlin: Quadriga

- Lange, Gabriele (1994): Das Kino als moralische Anstalt. Soziale Leitbilder und die Darstellung gesellschaftlicher Realität im Spielfilm des Dritten Reichs; Frankfurt am Main u.a.: Peter Lang
- Lau, Christoph (1988): Gesellschaftliche Individualisierung und Wertewandel; in: Luthé/Meulemann 1988, S. 217-234
- Lauretis, Teresa de (1989): „Ödipus interruptus“; in: Frauen und Film 48. 1989, S. 5-30
- Lautmann, Rüdiger (1984): Der Zwang zur Tugend. Die gesellschaftlichen Kontrollen der Sexualitäten; Frankfurt am Main: Suhrkamp
- Leonhardt, Ulrike (1990): Mord ist ihr Beruf. Eine Geschichte des Kriminalromans; München: Verlag: Beck
- Levin, Jack; Fox, James Alan (1988): Mass Murder. America's growing menace; New York: Plenum Press
- Leyton, Elliott (1986): Compulsive Killers; New York: New York University Press
- Liebl, Franz (1998): Sterben und sterben lassen. Serienmord als Management-instrument; in: GDI-Impuls (Gottlieb Duttweiler Institut für Trends und Zukunftsgestaltung), 1/1998
- Lilienthal, Volker (1993): Gieriges Kameraauge. Der Virus des Reality-TV infiziert alle Programmsparten; in: medium *spezial* 1993, S. 17-20
- Lindner, Ines u.a.(Hg.)(1989): Blick – Wechsel. Konstruktionen von Männlichkeit und Weiblichkeit in Kunst und Kunstgeschichte; Berlin: Reimer
- Lippert, Renate (1990): Panisches Töten. Psychohorrorfilme der 60er Jahre; in: Frauen und Film 49.1990, S. 52-77
- Lippert, Renate (1995): Die Schatten der Phantasie. Psychoanalyse, Phantasie und Narrationstheorie; in: Frauen und Film 56/57. 1995, S. 99-114
- Lösel, Friedrich (1995): Entwicklung und Ursachen der Gewalt in unserer Gesellschaft; in: Gruppendynamik 1/1995, S. 5-22
- Lorey, Isabell (1993): Der Körper als Text und das aktuelle Selbst: Butler und Foucault; in: Feministische Studien 2/1993, S. 10-23
- Lowry, Stephen (1991): Pathos und Politik. Ideologie im Spielfilm des Nationalsozialismus; Tübingen: Niemeyer
- Luca, Renate (1993): Zwischen Ohnmacht und Allmacht: Unterschiede im Erleben medialer Gewalt von Mädchen und Jungen; Frankfurt/Main, New York: Campus
- Lüscher, Kurt (Hg.)(1988): Die postmoderne Familie; Konstanz: Universitätsverlag
- Luhmann, Niklas (1999): Soziale Systeme. Grundriss einer allgemeinen Theorie; Frankfurt am Main: Suhrkamp
- Lukesch, Helmut (Hg.)(1994): Wenn Gewalt zur Unterhaltung wird ... Beiträge zur Nutzung und Wirkung von Gewaltdarstellungen in audiovisuellen Medien; Regensburg: Roderer
- Luthé, Heinz Otto; Meulemann, Heiner (Hg.)(1988): Wertewandel – Faktum oder Fiktion? Frankfurt am Main, New York: Campus

- Mailer, Norman (1994): *Advertisements for myself*; Glasgow: Harper Collins
- Manthey, Dirk; Altendorf, Jörg (1990): *Der Horrorfilm*; Hamburg: Kino Verlag (Cinema-Buch)
- Manthey, Dirk; Altendorf, Jörg (1991): *Thriller*; Hamburg: Kino Verlag (Cinema-Buch)
- Marci-Boehncke, Gudrun; Werner, Petra; Wischermann, Ulla (Hg.)(1996): *Theorien und Methoden der geschlechtsspezifischen Rezeptionsforschung*; Weinheim: Deutscher Studien Verlag
- Marcus, Steven (1978): *Doppelmoral. Sexualität und "geheime" Kulte im viktorianischen England*; Frankfurt am Main: Suhrkamp
- Masters, Brian (1995): *Todeskult. Der Fall Jeffrey Dahmer*; Reinbek bei Hamburg: Rowohlt
- McCarty, John (1992): *Thriller. Seven Decades of Classic Film Suspense*; New York: Citadell Press
- McCarty, John (1993): *Movie, Psychos and Madmen*; New York: Citadell Press
- Meierding, Gabriele (1993): *Psychokiller. Massenmedien, Massenmörder und alltägliche Gewalt*; Reinbek bei Hamburg: Rowohlt
- Merten, Klaus (1993): *Darstellung von Gewalt im Fernsehen. Materialienband*; Münster
- Merten, Klaus (1995): *Inhaltsanalyse: Einführung in Theorie, Methode und Praxis*; Opladen: Westdeutscher Verlag
- Middendorff, Wolf (1970): *Die Gewaltkriminalität in den USA*; Berlin: de Gruyter
- Mikos, Lothar (1994): *Fernsehen im Erleben der Zuschauer*; Berlin, München: Quintessenz
- Mikos, Lothar (1995a): *Filmgeschichte als Rezeptions- und Wirkungsgeschichte*; in: *Beiträge zur Film- und Fernsehgeschichte*; 47/1995, S.155-174
- Mikos, Lothar (1995b): *Zur Faszination von Action- und Horrorfilmen*; in: *Friedrichsen/Vowe 1995*, S. 166-193
- Miller, Max; Soeffner, Hans-Georg (Hg.)(1996): *Modernität und Barbarei. Soziologische Zeitdiagnosen am Ende des 20. Jahrhunderts*; Frankfurt am Main: Suhrkamp
- Modleski, Tania (1986): *Studies of Entertainment. Critical Approaches to Mass Culture*; Bloomington/Indianapolis: Indiana University Press
- Modleski, Tania (1986a): *The Terror of Pleasure. The Contemporary Horror Film and Postmodern Theory*; in: *Modleski 1986*, S. 155-166
- Möhrmann, Renate (1990): *Theaterwissenschaft heute*; Berlin: Reimer
- Mölk, Ulrich (1991): *Das Dilemma der literarischen Motivforschung und die europäische Bedeutungsgeschichte von „Motiv“*; in: *Romanistisches Jahrbuch* 42/1991, S. 91-120
- Mölk, Ulrich (1996): *„Motiv, Stoff, Thema“*; in: *Ricklefs 1996*, S. 1320-1337
- Mohr, Hans-Ulrich (1984): *Skizze einer Sozialgeschichte des englischen Schauerromans*; in: *Englisch-amerikanische Studien* 1/1984, S. 112-140
- Monaco, James (1985): *American Film Now*; München Wien: Hanser

- Morin, Edgar (1965): Der Geist der Zeit. Versuch über die Massenkultur; Berlin: Kiepenheuer & Witsch
- Moritz, Peter (1997): Dramaturgie des modernen Serienprodukts. „Lindenstraße“ als Ideologie; in: Rademacher/Schweppenhäuser 1997, S. 170-180
- Mühlen Achs, Gitta; Schorb, Bernd (Hg.)(1995): Geschlecht und Medien; München: Kopäd-Verlag
- Müller, Eggo (1994): Ausstellung der (Selbst-) Darstellung von Geschlechterrollenbildern. Zur fernsehanalytischen Strategie John Fiskes am Beispiel Herzblatt; in: Hickethier 1994, S. 169-186
- Mulvey, Laura: (1980): Visuelle Lust und narratives Kino; in: Nabakowski (1980) S.30-46
- Musil, Robert (1992): Der Mann ohne Eigenschaften; Reinbek bei Hamburg: Rowohlt
- Nabakowski, Gisind (Hg.)(1980): Frauen in der Kunst, Band 1; Frankfurt am Main: Suhrkamp
- Nagele-König, Andrea (1993): Zum Schweigen der Lämmer. Philosophisch-ideengeschichtliche Analyse eines Thrillers; Klagenfurt: Kärntner Druck- und Verlagsgesellschaft
- Nass, Gustav (Hg.) (1965): Ätiologie und Prophylaxe der Sexualitätskriminalität; Berlin: de Gruyter
- Neale, Stephen (1987): Genre; 3rd ed. London: BFI
- Neue Gesellschaft für Bildende Kunst (1995): Gewalt/Geschäfte. Eine Ausstellung zum Topos der Gewalt in der gegenwärtigen künstlerischen Auseinandersetzung; Berlin: Ausstellungskatalog
- Newton, Michael (1990): Hunting Humans. An Encyclopedia of Modern Serial Killers; Port Townsend, Washington: Loompanics Unlimited
- Newton, Michael (1992): Serial Slaughter. What's behind America's Murder Epidemie?; Port Townsend: Loompanics Unlimited
- Nieder, Susanne (1995): Lücken der Phantasie; in: Tagesspiegel 23.11.95
- Nieraad, Jürgen (1994): Die Spur der Gewalt. Die Geschichte des Schrecklichen in der Literatur und ihrer Theorie; Lüneburg: zu Klampen
- Nietzsche, Friedrich (1968): Jenseits von Gut und Böse. Zur Genealogie der Moral (1886-87); Berlin: W. de Gruyter (=Nietzsche Werke. Kritische Gesamtausgabe, Colli, Girogio; Montinari, Mazzino (Hg.), Bd. VI,2)
- Norris, Joel (1988): Serial Killer: The Growing Menace; New York: Doubleday
- Nowell-Smith, Geoffrey (Hg.)(1998): Geschichte des Internationalen Films; Stuttgart, Weimar: Metzler
- Nünning, Ansgar (1997): Literaturwissenschaftliche Theorien, Modell und Methoden; Trier 1995: Wiss. Verlag Trier
- Oetjen Almut (1994): Hammer Horror. Galerie des Grauens; Meitingen: Corian-Verlag Wimmer
- Olbrich, Harald (Red.) (1975): Lexikon der Kunst, Band 3; Leipzig: Seemann

- Opl, Eberhard (1986): Die Frage nach dem ersten und vorrangigen Gegenstand einer allgemeinen Filmwissenschaft; in: Maske und Kothurn, 3/1986, S. 29-59
- Osterland, Martin (1970): Gesellschaftsbilder in Filmen; Stuttgart: Enke
- Paech, Joachim (1991): Eine Dame verschwindet. Zur dispositiven Struktur apparativen Erscheinens; in: Gumbrecht/Pfeiffer (1991), S. 773-790
- Pantel, Volker; Christ, Manfred (1993): 444 Filmplakate der goldenen Kinojahre 1946-1966; Bergatreute: Verlag Wilfried Eppe
- Peitz, Christiane (1995): Marilyn's starke Schwestern. Frauenbilder im Gegenwartskino; Hamburg: Ingrid Klein
- Pence, Jeffrey S.(1994): Terror Incognito: Representation, Repetition, Experience in Henry: Portrait of a Serial Killer; in: Public Culture 6.1994 S. 525-545
- Peters, Uwe Henrik (1990): Wörterbuch der Psychiatrie und medizinischen Psychologie; München Wien: Urban & Schwarzenberg
- Pfeiffer, Dietmar K.; Scheerer, Sebastian (1979): Kriminalsoziologie; Stuttgart u.a.: Kohlhammer
- Pietsch, Hans (1997): Das Bild der Mörderin wurde mit Eiern beworfen; in: art 11/97, S. 160
- Plack, Arno (1979): Die Gesellschaft und das Böse; Frankfurt am Main: Ullstein
- Poe, Edgar Allan (1980): Philosophie der Komposition; in: ders.: Gesammelte Schriften, Band 1, Madan: Melzer
- Prinzler, Hans Helmut (1995): Chronik des deutschen Films. 1895-1994; Stuttgart, Weimar: Metzler
- Prokop, Dieter (1976): Soziologie des Films; Darmstadt, Neuwied: Luchterhand
- Prokop, Dieter (1995): Medien-Macht und Massenwirkung; Freiburg i.Br.: Rombach
- Propp, Viktor (1972): Morphologie des Märchens; München: Hanser
- Pütter, Christiane (1996): „Die Schöne und der Sex-Strolch“. Das Frauen- und Männerbild in der Presse-Berichterstattung zum Thema sexuelle Gewalt; in: Hackl (1996), S. 95-119
- Rademacher, Claudia; Schweppenhäuser, Gerhard (Hg.)(1997): Postmoderne Kultur? Soziologische und Philosophische Perspektive; Opladen: Westdeutscher Verlag
- Randolph, Charles (1994): The Serial Killer and American Narrative Film. Vortragsskript für die German American Studies Conference; Tübingen, Mai 1994
- Rappaport, R.G.(1988): The Serial and Mass Murderer: Patterns, Differentiation, Pathology; in: American Journal of Forensic Psychiatry 9/1988 S. 39-48
- Rathgeb, Douglas L. (1991): Boogeyman From the Id. Nightmare and Reality in Halloween and A Nightmare on Elm Street; in: Journal of Popular Film & Television, Bowling Green Ohio, 19/1991, Nr.1, Spring, S. 36-43
- Rathmayr, Bernhard (1996): Die Rückkehr der Gewalt: Faszination und Wirkung medialer Gewaltdarstellung; Wiesbaden: Quelle und Meyer

- Raulff, Ulrich (1996): Heimweh nach der Barbarei, letztes Wort der Zivilisation; in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 1.10.1996
- Raus, Uli (1998): Er blickt in die Seele der Killer; in: Stern 16/1998, S. 72-78
- Rehberg, Karl-Siegbert (Hg.)(1996): Norbert Elias und die Menschenwissenschaften; Frankfurt am Main: Suhrkamp
- Reik, Theodor (1929): Der Schrecken und andere psychoanalytische Studien; Wien: Internationaler Psychoanalytischer Verlag
- Reinecke, Stefan (1993): Hollywood goes Vietnam: Der Vietnamkrieg im US-amerikanischen Film; Marburg: Hitzeroth
- Reß, Elmar (1990): Die Faszination Jugendlicher am Grauen: dargestellt am Beispiel von Horror Videos; Würzburg: Königshausen und Neumann
- Ressler, Robert K.(1997): Gespräch mit dem Süddeutsche Zeitung Magazin, 17/1997, S. 10-20
- Ressler, Robert K.; Shachtman, Tom (1994): Ich jagte Hannibal Lecter. Die Geschichte des Agenten, der 20 Jahre lang Serienmörder zur Strecke brachte; München: Heyne
- Rickes, Joachim (1992): Das „Gewittermotiv“ in Goethes Werther – motivtheoretisch betrachtet; in: Wirkendes Wort, 3/1992, S. 406-420
- Rickes, Joachim (1997): Motivforschung – eine unmoderne Disziplin? In: Wirkendes Wort 3/1997, S. 489-501
- Ricklefs, Ulrich (Hg.): Das Fischer Lexikon Literatur, Band 2, „G-M“, Frankfurt/Main: Fischer
- Röser, Jutta; Kroll, Claudia (1995): was Frauen und Männer vor dem Bildschirm erleben: Rezeption von Sexismus und Gewalt im Fernsehen. (Hg.: Ministerium für die Gleichstellung von Frau und Mann des Landes Nordrhein-Westfalen, Dokumente und Berichte 32); Düsseldorf
- Rogge, Jan-Uwe (1993): Wirkung medialer Gewalt; in: medien praktisch 1/1993, S. 15-20,
- Rogge, Jan-Uwe (1995): Die Faszination und die Bedeutung medialer Gewalt aus der Sicht von Heranwachsenden; in: Kofler/Graf 1995, S. 55-80
- Rost, Andreas (1994): Bilder der Gewalt. Beiträge von Robert Fischer, Peter Sloterdijk und Klaus Theweleit; Frankfurt am Main: Verlag der Autoren
- Rother, Rainer (Hg.)(1998): Mythen der Nationen. Völker im Film; Ausstellungskatalog Berlin
- Runkel, Gunter (1986): Sexualität als soziales Problem: systemtheoretische Reflexionen über die Lust an der Grenzüberschreitung; in: Gindorf/Haeberle, S. 93-106
- Sack, Fritz; König, René (Hg.)(1976): Kriminalsoziologie; Frankfurt am Main: Akademische Verlagsgesellschaft
- Safranski, Rüdiger (1997): Das Böse; München: Hanser
- Sawicki, Jana (1992): Foucault, Feminismus und Identitätsfragen; in: Deutsche Zeitschrift für Philosophie, Berlin 42.Jg. 4/1992, S. 609-631

- Scarpath, Horst; Gorschenk, Margarete; Grell, Petra (1994): Sexualität und Geschlechterklischees im Privatfernsehen; Berlin: Vistas
- Scharfetter, Christian (1996): Allgemeine Psychopathologie. Eine Einführung; Stuttgart, New York: Thieme
- Schaudig, Michael (Hg.)(1996): Positionen deutscher Filmgeschichte, München: Diskurs Film Verlag
- Schatz, Heribert (Hg.)(1996): Fernsehen als Objekt und Moment des sozialen Wandels: Faktoren und Folgen aktueller Veränderungen des Fernsehens; Opladen: Westdeutscher Verlag
- Scheck, Denis (1993): King Kong, Spock & Drella: amerikanisches TriviaLexikon; Straelen: Straelener Ms-Verlag
- Scheckter, Harold/Everitt, David (1997): A-Z Encyclopedia of Serial Killers; New York: Simon & Schuster
- Schelsky, Helmut (1973): Natürlichkeit und Norm; in: Keutler 1973, S. 233-240
- Schenk, Michael (1988): Verändern Serien die Vorstellungen von der Realität; in: Theater Zeit Schrift 26.1988, S. 51-57
- Scherer, Brigitte; Ganz-Blättler, Ursula; Großkopf, Monika; Wahl, Ute (1994): Morde im Paradies. Amerikanische Detektiv- und Abenteurserien der 80er Jahre; München: Ölschläger
- Scheungrab, Michael (1993): Filmkonsum und Delinquenz: Ergebnisse einer Interviewstudie mit straffälligen und nichtstraffälligen Jugendlichen und jungen Erwachsenen; Regensburg: Roderer
- Schiller, Friedrich (1792): Über den Grund des Vergnügens an tragischen Gegenständen; zitiert nach Grimm 1993
- Schirmer, Helga (1982): Markenzeichen des USA-Films in den 70er Jahren; in: Beiträge zu Film und Fernsehwissenschaft 23/1982, S. 23-41
- Schlüter, Christian (1995): Der Sinn der Gewalt - eine Genealogie des Helden; in: Neue Gesellschaft, 6/1995, S. 847-851
- Schmeling, Manfred (Hg.)(1981): Vergleichende Literaturwissenschaft. Theorie und Praxis; Wiesbaden: Athenaion
- Schmidt, Jochen (1989): Gangster, Opfer, Detektive. Eine Typengeschichte des Kriminalromans; Berlin: Ullstein
- Schmitter, Elke (1998): Stirb langsam; in: Die Zeit, 10. 4.1998
- Schneider, Hans Joachim (1977): Kriminalitätsdarstellungen im Fernsehen und kriminelle Wirklichkeit; Opladen: Westdeutscher Verlag
- Schneider, Hans Joachim (1980): Das Geschäft mit dem Verbrechen. Massenmedien und Kriminalität; München: Kindler
- Schneider, Hans Joachim (1992): Der unterhaltsame Zerrspiegel. Kriminalität in den Massenmedien; in: Universitas 47, 5/1992, S. 435-447
- Schneider, Hans Joachim (1993): Einführung in die Kriminologie; Berlin, New York: de Gruyter
- Schneider, Irmela (1995a): Serienwelten. Strukturen US-Amerikanischer Serien aus vier Jahrzehnten; Opladen: Westdeutscher Verlag

- Schneider, Irmela (1995b): Variationen des Weiblichen und Männlichen. Zur Ikonographie der Geschlechter; in: Schneider (1995a), S. 138-176
- Schönert, Jörg (Hg.)(1983): Literatur und Kriminalität. Die gesellschaftliche Erfahrung von Verbrechen und Strafverfolgung als Gegenstand des Erzählens. Deutschland, England und Frankreich 1850 und 1880; Tübingen: Niemeyer
- Schönert, Jörg (Hg.)(1991): Erzählte Kriminalität. Zur Typologie und Funktion von narrativen Darstellungen in Strafrechtspflege, Publizistik und Literatur zwischen 1770 - 1920; Tübingen: Niemeyer
- Scholz, Rainer; Joseph, Peter (1994): Gewalt- und Sexdarstellungen im Fernsehen; Bonn: Forum Verlag
- Schorsch, Eberhard (1971): Sexualstraftäter; Stuttgart: Enke
- Schorsch, Eberhard (1993): Perversion, Liebe, Gewalt; Stuttgart: Enke
- Schorsch, Eberhard; Becker, Nikolaus (1977): Angst, Lust, Zerstörung. Sadismus als soziales und kriminelles Handeln; Reinbek bei Hamburg: Rowohlt
- Schuller, Alexander (1993): Gräßliche Hoffnung. Zur Hermeneutik des Horrorfilms; in Schuller/Rahden 1993 S.341-354;
- Schuller, Alexander (1993a): Der böse Blick; in: Schuller/Rahden 1993 S. 288-302
- Schuller, Alexander; Rahden, Wolfgang von (1993): Die andere Kraft. Zur Renaissance des Bösen; Berlin: Akademie Verlag
- Schulze, Gerhard (1993): Die Erlebnisgesellschaft: Kultursoziologie der Gegenwart; Frankfurt am Main, New York: Campus
- Schumm, Gerhard ; Wulff, Hans J. (Hg.)(1990): Film und Psychologie. 1.: Kognition-Rezeption-Perzeption; Münster: Moks-Publikationen
- Schuppe, Matthias (1988): Im Spiegel der Medien: Wertewandel in der Bundesrepublik Deutschland. Eine empirische Analyse anhand von Stern, ZDF Magazin und Monitor im Zeitraum 1965 bis 1983; Frankfurt am Main u.a.: Peter Lang
- Schweiger, Wolfgang (1989): Der Polizeifilm; München: Heyne
- Schweizer Fernsehen DRS (Hg.)(1996): Dürrenmatt: Ein Lese- und Bilderbuch; Zürich: Diogenes
- Seeßlen, Georg (1992): Ein sehr familiäres Gesicht des Schreckens; in: Heaven Sent 6/92, S. 20-31
- Seeßlen, Georg (1993): Sinnsystem Unterhaltung. Zur Struktur und gesellschaftlicher Funktion des Unterhaltungsfilms; in: medien praktisch 1/1993, S.47-53;
- Seeßlen, Georg (1993a): Gewalt im populären Film; in: medien praktisch 1/1993, S. 9-15
- Seeßlen, Georg (1994): Die höllischen Wunschmaschinen; in: Heaven Sent 13/1994, S. 86-95
- Seeßlen, Georg (1995): Thriller (Grundlagen des populären Film, Band 2); Marburg: Schüren
- Seeßlen, Georg (1995b): Gewalt als Attraktion: Überblick über Arten der Gewaltdarstellung in fiktionalen Genres; in: Ammann/Doelker 1995, S.57-72
- Seeßlen, Georg; Kling, Bernt (1977): Unterhaltung. Lexikon zur populären Kultur. Band 2; Reinbek: Rowohlt

- Seifert, Ruth (1993): Krieg und Vergewaltigung. Ansätze zu einer Analyse; in: Stiglsmayer 1993
- Seifert, Ruth (1995): Machtvolle Blicke. Genderkonstruktion und Film; in: Mühlen Achs/Schorb 1995, S.39-56
- Seim, Roland; Spiegel, Josef (Hg.)(1995): „Ab 18“ zensiert, diskutiert, unterschlagen. Beispiele aus der Kulturgeschichte der Bundesrepublik Deutschland; Münster: Katalogbuch
- Self, Benjamin (1995): Darkness, ambience can't rescue predictable Seven; in: The Tech. Volume 115, Number 43, September 22, 1995, S. 9
- Sennett, Richard (1998): Der flexible Mensch: die Kultur des neuen Kapitalismus; Berlin_: Berlin Verlag
- Shieh, Jhy-Wey (1995): Kommt ein Jäger dem Wilderer ins Gehege... Zum Wilderer-Motiv in der deutschen Literatur; Bielefeld: Aisthesis
- Silbermann, Alphons; Schaaf, Michael; Gerhard, Adam (Hg.) (1980): Filmanalyse: Grundlagen, Methoden, Didaktik; München: Oldenbourg
- Smith, Robert J. (1984): The Psychopath as Moral Agent; in: Philosophy and Phenomenological Research, 2/1984, S. 177-193
- Sofsky, Wolfgang (1996): Traktat über die Gewalt; Frankfurt am Main: Fischer
- Stiglsmayer; Alexandra (Hg.)(1993): Massenvergewaltigung: Krieg gegen Frauen; Freiburg i.Br.: Core
- Sloterdijk, Peter (1994): Sendboten der Gewalt. Zur Metaphysik des Action-Kinos; in: Rost (1994); S. 13-32
- Springer, Bernhard/Springer, Karin (1996): Kannibale und Liebe; in: Farin/Schmid 1996, S. 361-380
- Stiegler, Horst (1994): Zur Rezeption filmisch dargebotener Frauengewalt gegen Männer; in: Lukesch 1994, S. 103-130
- Stock, Jürgen (1994): Die Straßen von San Francisco. Beobachtungen zu Kriminalität, Kriminalpolitik und Kriminaljustizsystem in den USA; in: Kriminalistik 3/1994, S. 183-190,
- Stock, Walter (Hg.)(1990): Faszination des Grauens; Frankfurt am Main: Bundesarbeits-gemeinschaft für Jugendfilmarbeit und Medienerziehung
- Stocker, Günther (1997): Schrift, Wissen und Gedächtnis: Das Motiv der Bibliothek als Spiegel des Medienwandels im 20.Jahrhundert; Würzburg: Königshausen & Neumann
- Stote, Robert; Standing, Lionel (1995): Serial and Multiple Homicide: Is There an Epidemic?; in: Social Behavior and Personality, 23, 4/1995, S. 313-317
- Strasser, Peter (1984): Verbrechermenschen. Zur kriminalistischen Erzeugung des Bösen; Frankfurt am Main, New York: Campus
- Strentz; Thomas; Hassel, Conrad V. (1978): The Soziopath – A Criminal Enigma; in: Journal of Police Science and Administration, 6. 2/1978, S. 135-140
- Studlar, Gaylyn (1985): Schaulust und masochistische Ästhetik; in: Frauen und Film 39. 1985, S.15-39
- Suerbaum, Ulrich (1984): Krimi - eine Analyse der Gattung; Stuttgart: Reclam

- Täuber, Rita E. (1997): *Der hässliche Eros. Darstellungen zur Prostitution in der Malerei 1855-1930*; Berlin: Gebr. Mann
- Taschler-Pollacek, Heidrun; Lukesch, Helmut (1990): Viktimisierungsangst als Folge des Fernsehkonsums? Eine Studie an älteren Frauen; in: *Publizistik* 35, 4/1990, S. 443-453
- Tatar, Maria (1995): *Lustmord: Sexual Murder in Weimar Germany*; New Jersey: Princeton University Press
- Taubin, Amy (1991): „Killing Men“; in: *Sight and Sound*, 1/1991, S.14-19
- Tharp, Julie (1991): The Transvestite as Monster. Gender Horror in *The Silence of the Lamb*; in: *The Journal of Popular Film and Television* 19, 3/1991, S. 106-113
- Theweleit, Klaus (1994): Sirenenschweigen, Polizistengesänge. Zu Jonathans Demmes *Das Schweigen der Lämmer*; in: *Rost* 1994, 35-68
- Thorp, Julie (1991): The Transvestite as Monster. Gender Horror in *The Silence of the Lamb*; in: *The Journal of Popular Film and Television*; 19, 3/1991, S. 106-113
- Töteberg, Michael (1995): *Metzler-Film-Lexikon*; Stuttgart, Weimar: Metzler
- Toufexis, Anastasia: Dances with Werewolves. America's fascination with serial killers is reaching an all-time-high – and may be fueling their deadly deeds; in: *Time* 143, 14/1994
- Trebbin, Frank (1990): *Die Angst sitzt neben dir. Psychothriller, Horror- und SF-Film seit 1960*; Berlin: Eigenverlag (nebst den fünf Folgebänden bis 1996)
- Treusch-Dieter, Gerburg (1989): Freud und die Sexualwissenschaft, in: *Clair/Pichler* 1989, S. 485-495
- Treusch-Dieter, Gerburg (1993): *Das Böse ist immer und überall*; Berlin: Elefanten Press
- Trotha, Trutz von (Hg.)(1997): *Soziologie der Gewalt*; Opladen: Westdeutscher Verlag
- Tudor, Andrew (1977): Genre; in: *Grant* 1977, S. 16-23
- Tudor, Andrew (1989): *Monsters and Mad Scientists. A Cultural History of the Horror Movie*; Oxford: Blackwell
- Türcke, Christoph (1992): *Gewalt und Tabu. Philosophische Grenzgänge*; Lüneburg: zu Klampen
- Tyrell, Hartmann (1986): Geschlechtliche Differenzierung und Geschlechterklassifikation; in: *Kölner Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie* 3. 1986
- Unnützer, Petra (1998): Sensation. Ausstellungsbesprechung in: *Kunstforum* 139/1998, S. 412-414
- Veyrat, J.G. (1995): La représentation du tueur en série au cinéma; in: *Annales medico-psychologiques*, 153, 9/1995, S. 622-624
- Vitouch, Peter (1993): *Fernsehen und Angstbewältigung*; Opladen: Westdeutscher Verlag
- Vogel, Andreas (1991): Gesellschaftliche Hintergründe der 70er und 80er Jahre – Zum Problem des Wertewandels; in: *Faulstich/Vogel* 1991, S. 10-20

- Vogelsang, Waldemar (1991): Jugendliche Videocliquen. Action- und Horrorvideos als Kristallisationspunkte einer neuen Fankultur; Opladen: Westdeutscher Verlag
- Volk, Andreas (Hg.)(1996): Siegfried Kracauer; Zürich: Seismo
- Waddy, Stacy (1968) in: film and filming, 15.Vol. Nr.10, July 1968, S.32
- Walkowitz, Judith R. (1992): Jack the Ripper und der Mythos von der männlichen Gewalt; in: Corbin 1992, S. 107-156
- Watson, Lyall (1995): Die Nachtseite des Lebens. Eine Naturgeschichte des Bösen; Frankfurt am Main: Fischer
- Weeber, Karl-Wilhelm (1994): Panem et circenses: Massenunterhaltung als Politik im antiken Rom; Mainz: von Zabern
- Wegener, Claudia (1994): Reality TV. Fernsehen zwischen Emotion und Information; Opladen: Westdeutscher Verlag
- Wegener, Thomas (1990): Die psychologische Funktion des Horrors; in: Stock 1990, S.11-30;
- Weiderer, Monika (1993): Das Frauen- und Männerbild im deutschen Fernsehen. Eine inhaltsanalytische Untersuchung der Programme von ARD, ZDF und RTL plus; Regensburg: Roderer
- Weingarten, Susanne (1995): Die Rückkehr der phallischen Frau im Hollywood-Kino der achtziger Jahre; Coppingrave: Coppi-Verlag
- Weischenberg, Siegfried (1997): Neues vom Tage. Die Schreinemakerisierung unserer Medienwelt; Hamburg: Rasch und Röhrig
- Wertheimer, Jürgen (1986): Ästhetik der Gewalt - Ihre Darstellung in Kunst und Literatur; Frankfurt: Athenäum
- Westerbarkey, Joachim (1994): Unterhaltungsliteratur: Das Triviale als hegemonialer Diskurs; in: Communications 19. Heft 1, S. 23-31
- Wiegmann, Frauke; Conrad, Michael (1991): Gangster - Mobster - Syndikate. Ein Beitrag zur Geschichte des gewalttätigen Genres; in: Film & Fakten 16/1991, S. 6-13
- Wilkening, Thomas (1989): Das Vietnam-Syndrom im US-amerikanischen Spielfilm; Berlin
- Williams, Linda (1990): Wenn sie hinschaut; in: Frauen und Film 49/1990, S. 3-20
- Williams, Linda (1998): Sex und Sensationen; in: Nowell-Smith 1998, S. 447-451
- Wilson, Colin; Seaman, Donald (1990): The Serial Killers. A Study in the Psychology of Violence; London: W.H.Allen
- Winter, Rainer (1992): Filmsoziologie. Eine Einführung in das Verhältnis von Film, Kultur und Gesellschaft; München: Quintessenz-Verlag
- Winter, Rainer (1995): Der produktive Zuschauer. Medienaneignung als kultureller und ästhetischer Prozess; München: Quintessenz

- Witte, Karsten (1972): Theorie des Kinos; Frankfurt am Main: Suhrkamp
- Wolf, Werner (1995): Angst und Schrecken als Attraktion. Zu einer genderorientierten Funktionsgeschichte des englischen Schauerromans im 18. und frühen 19. Jahrhundert; in: Zeitschrift für Anglistik und Amerikanistik, 43. 1.1995, S.37-59
- Wright, Will (1975): Six Guns and Society. A Structural Study of the Western; Berkeley/Los Angeles: University of California Press
- Wulff, Hans J.(1985a): Die Erzählung der Gewalt; Münster: Moks-Publikationen
- Wulff, Hans J.(1985b): Konzeptionen der psychischen Krankheit im Film. Ein Beitrag zur „strukturellen Lerngeschichte“; Münster: Moks-Publikationen
- Wulff, Hans J.(Hg.)(1989): 2. Film- und Fernsehwissenschaftliches Kolloquium Berlin 1989; Münster: Moks-Publikationen
- Wulff, Hans J.(1989a): Historische Variationen des narrativen Topos „Unter falschem Verdacht“ im Film; in: Wulff (1989) Spalte 265-277
- Wuss, Peter (1993): Filmanalyse und Psychologie. Strukturen des Films im Wahrnehmungsprozess; Berlin: Sigma

8.2. (Zeitschriften-) Beiträge ohne Autorennennung

- Cinema, 12/1980; 6/1982; 6+8/1983; 10/1986; 2/1987; 4+7/1988; 4/1990; 3/1992; 1/1995
- Evangelischen Filmblätter 1968
- Filme 10.1968
- filmkritik 12/1968; 20/1976
- Filmblätter-Filmlexikon 1969, Blatt 65
- Spiegel 38/1968;
47/1993, S. 256-58: Ein Herz für Killer. Dominic Senas „Kalifornia“:
Wie Massenmörder in Mode kommen;
48/1995
- Stuttgarter Zeitung, 9.4.1988, „Leider zu klein“
- Süddeutsche Zeitung Magazin (42/1997), S. 26-32
- Prospekt zur Ausstellung des Sprengel-Museums Hannover zum Thema „sex & crime. Von den Verhältnissen der Menschen“ vom 18.2. bis 12.5.1996
- video aktuell 5/1998
- Zeitmagazin 17/1997, 10f

8.3. Bildquellen

- Abbildung 1: Schatten des Täters, Filmstill aus: M-EINE STADT SUCHT EINEN MÖRDER
- Abbildung 2: Filmplakat zu PROM NIGHT, aus: Cinema 12/1980, 24
- Abbildung 3: Plakat zu ES GESCHAH AM HELLICHEN TAG, aus: Schweizer Fernsehen DRS (1996, 135)
- Abbildung 4: Filmplakat zu SCHATTEN UND NEBEL, aus: Cinema 3/1992, 115
- Abbildung 5: Peter Lorre als Täter, Filmstill aus: M-EINE STADT SUCHT EINEN MÖRDER
- Abbildung 6: Filmstill aus: DER GREIFER
- Abbildung 7: Plakat zu EIN MANN WIE DYNAMIT, aus: Cinema 8/1983, 77
- Abbildung 8: Filmplakat zu AMERICAN KILLER, aus: Cinema 7/1988, 163
- Abbildung 9: Filmplakat zu NEW YORK RIPPER, aus: Cinema 6/1982, 10
- Abbildung 10: Filmplakat zu BLUE STEEL, aus: Cinema 4/1990, 30
- Abbildung 11: Filmplakat zu DER WOLF HETZT DIE MEUTE, aus: Cinema 1/1995, 101
- Abbildung 12: Filmstill aus FRENZY
- Abbildung 13: Filmstill aus BECKMANN UND MARKOWSKI: VOM ZWEIFEL DER GEFÜHLE
- Abbildung 14: Filmplakat zu ...UND WIEDER IST FREITAG DER 13., aus: Cinema 6/1983, 149
- Abbildung 15: Filmplakat zu PSYCHO, aus: Pantel/Christ 1993
- Abbildung 16: Filmstill aus: DER NEW YORK RIPPER
- Abbildung 17: Filmstill aus: BIZARRE MORDE
- Abbildung 18: Filmstill aus: BIZARRE MORDE
- Abbildung 19: Filmstill aus: BIZARRE MORDE
- Abbildung 20: Filmstill aus: BIZARRE MORDE
- Abbildung 21: Filmstill aus: DER COP
- Abbildung 22: Filmstill aus: DER COP
- Abbildung 23: Filmstill aus: DER COP
- Abbildung 24: Filmplakat zu DER COP, aus: Cinema 4/1988, 205
- Abbildung 25: Das erste Mordopfer nach der Autopsie. Filmstill aus: SIEBEN
- Abbildung 26: Filmstill aus: SIEBEN
- Abbildung 27: Filmstill aus: SIEBEN
- Abbildung 28: Filmstill aus: SIEBEN
- Abbildung 29: Filmplakat zu CITY COBRA, aus: Cinema 10/1986, 142
- Abbildung 30: Filmplakat zu BLUTMOND, aus: Cinema 2/1987, 10
- Abbildung 31: Filmstill aus: BLINDFOLD
- Abbildung 32: Filmstill aus: HALLOWEEN – DER FLUCH DES MICHAEL MYERS
- Abbildung 33: Filmstill aus: DER SERIENKILLER – KLINGE DES TODES
- Abbildung 34: Filmstill aus: BLACKOUT
- Abbildung 35: Filmstill aus: THE LODGER
- Abbildung 36: Filmstill aus: DAS GEHEIMNIS DER SCHWARZEN HANDSCHUHE,

- Abbildung 37: Filmstill aus: NEW YORK RIPPER
Abbildung 38: Filmstill aus: MORD BIZARR
Abbildung 39: Zeitungsanzeige zu SCREAM, aus: video aktuell 5/1998
Abbildung 40: Filmstill aus: PSYCHO
Abbildung 41: Filmstil aus: BLINDFOLD
Abbildung 42: Videocover zu: IM AUGENBLICK DER ANGST
Abbildung 43: Otto Dix: Der Lustmörder, 1920, Ätzadierung, 30 x 25,7 cm, SMPK,
Kupferstichkabinett Berlin
Abbildung 44: TUI-Reklame, Stern 44/1995
Abbildung 45: Filmplakat zu SIEBEN MONDE aus: Werbespropekt

9. Materialanhang

9.1. Analysebogen

Allgemeine Angaben zum Film:

- Titel:
- Originaltitel:
- Dauer:
- Land / Jahr:
- Deutsche Erstaufführung:
- Erstaufführungsmedium:
- Genre (laut „filmdienst“):
- Regisseur:
- Darsteller:
- Ermittler (Name, Beruf):
- Täter (Name, Beruf):
- Opfer (Namen, Berufe):
- Handlungsort (Idylle, Provinz, Großstadt):

Kriterien	Bereich
	Ermittler
Geschlecht	
Ermittlertyp	
Rolle der Polizei	
	Opfer
Geschlecht	
Merkmale	
Funktion	
	Täter
Geschlecht	
Tätererscheinung	
Motiv	
Tötungsart	
Täterausschaltung	
	Dramaturgie
Hauptperon	
Storyvariante	
Gewaltintensität	
Spannungselemente	
Anfangssequenz	

9.2. Codierbogen

Geschlecht der dominanten Ermittlerfigur:	G.ER	Opfermerkmale:	OM
männlich	männl.	Kinder	Ki
weiblich	weibl.	Prostituierte	Prost.
		Homosexuelle	Homos.
		Teenies	Teen.
Ermittlerfigur:	ER	Funktionalisierung der Opfer:	O
Polizist	ER 1	mit Handlungsanteil vor Tat	O 1
Polizistin	ER 2	nur Tatobjekt/Schauobjekt	O 2
Team	ER 3	nur statistisches Material	O 3
Final Girl	ER 4	Identifikationsfigur	O 4
männliches Opfer	ER 5		
Privatdetektiv	ER 6		
Journalist	ER 7	Geschlecht des Täters:	G.T.
Unschuldiger Verdächtigter	ER 8	männlich	männl.
unbeteiligter/Freund/Angehöriger	ER 9	weiblich	weibl.
Täter	ER 10		
ohne	ER 11	Präsenz des Täters:	T
Psychologe	ER 12	nicht zu sehen	T 0
Bodyguard	ER 13	äußerlich determiniert	T 1
Arzt	ER 14	nicht erkennbar, verummt	T 2
Anwalt	ER 15	von Anfang an bekannt	T 3
Schriftsteller	ER 16	erst am Ende zu sehen	T 4
Zusätzliche Ermittlermerkmale:		Tatmotiv:	MO
zerrüttete Verhältnisse	... Z	Mutterneurose	Mo 1
heldenhaft	... H	Gewaltneigung, skrupellos	Mo 2
skrupellose Ermittler	... G	schizophren	Mo 3
neue Partnerin	... NP	Rache	Mo 4
Frau als Helferin des Ermittlers	... F	Habsucht	Mo 5
		Verschleierung	Mo 6
Rolle der Polizei:	PO	Psychopath	Mo 7
professionell	Po 1	andere	Mo 8 ...
dilettantisch	Po 2	sexuelle Probleme/Motive	Mo 9
korrupt, verbrecherisch	Po 3	Geltungssucht	Mo 10
unauffällig	Po 4	Das Böse	Mo 11
bedeutungslos	Po 5		
Geschlecht der Opfer:	G.O.	Täterausschaltung	TA
männlich	männl.	Verhaftung	Ta 1
weiblich	weibl.	Tötung	Ta 2
gemischt	gem.	bleibt unklar	Ta 3
		Täter macht weiter	Ta 4
		Selbstmord	Ta 5

Dramaturgie:		Tötungsarten:	TÖ
Hauptperson	HP	Erwürgen	Tö 1
Täter	HP 1	Messer	Tö 2
Opfer	HP 2	Schusswaffe	Tö 3
Ermittler	HP 3	gemischt	Tö 4
gemischt	HP 4	andere	Tö 5 ...
alternierende Dominanz	HP 5	Zerstückeln	... z
Unbeteiligte	HP 6	Quälen	... q
unschuldig Verdächtigter	HP 7	Vergewaltigung	... v
Anfangssequenz	Anf	Darstellung der Gewaltakte des Täters	G
Mordszene, Opferfund	MO	ohne Gewaltszenen	G 0
Großstadt tagsüber	GT	angedeutete Tat, Tatanbahnung	G 1
Großstadt nachts	GN	Mordszene kurz	G 1-2
sonstiges	SO	ausgedehnte Tat; Tatausführung	G 2
Spannungselemente		Mordszene ausführlich	G 2-3
subjektive Tätersicht	H 1	Blutbad	G 3
Täteratemgeräusch	H 2		
unheilvolle Musik	H 3		
besiegter Gegner kommt nochmals	H 4		
subjektive Opfersicht	H 5		
offenes Ende	H 6		
Zuschauer sieht Gefahr vor Prota	H 7		
plötzliche Aktionen, Schocks	H 8		
Storyvarianten		STO	
Suche nach dem Zuschauer bekannten Mörder		STO 1	
unschuldig Verdächtigter sucht Täter		STO 2	
böser Wissenschaftler, Arzt		STO 3	
Täter im Mittelpunkt/Typen-Milieustudie		STO 4	
Opfer im Mittelpunkt (einem Täter ausgeliefert)		STO 5	
Täter meldet sich bei Ermittler		STO 6	
Lockvogel		STO 7	
Serientäter vor politischem Hintergrund		STO 8	
überragender Ermittler		STO 9	
skrupelloser Ermittler geht über Leichen		STO 10	
mehrere mögliche Verdächtige, Whodunit		STO 11	
Täter jagt Ermittler, persönliche Abrechnung		STO 12	
Person aus dem Täterumfeld im Mittelpunkt		STO 13	
Ermittler mit seinem Problemen im Mittelpunkt		STO 14	
Selbstjustiz / O = Opfer / E = Cop		STO 15	
Killer geht um		STO 16	
Opfer jagt Täter		STO 17	
Serienmörder nur Vorwand oder Nebensache		STO 18	

9.3. Ergebnisse der quantitativen Analyse für BIZARRE MORDE, DER COP und SIEBEN

Deutscher Titel:	BIZARRE MORDE	DER COP	SIEBEN
Originaltitel:	NO WAY TO TREAT A LADY	COP	SEVEN
Dauer:	108 min	102 min	126 min
Land / Jahr:	USA	USA	USA 1995
Deutsche Erstaufführung:	12.3.1969	7.4.1988	23.11.95
Genre (laut „filmdienst“):	Krimi	Thriller	Thriller
Erstaufführungsmedium:	Kino	Kino	Kino
Regisseur:	Jack Smight	James B. Harris	David Fincher
Darsteller:	Rod Steiger, George Segal, Lee Remick	James Woods, Lesley Ann Warren, Charles Durning	Brad Pitt, Morgan Freeman, Gwyneth Paltrow, Kevin Spacey
Ermittler (Name, Beruf):	Morris Blümel, Inspektor beim N.Y.P.D.	Lloyd Hopkins, Sergeant beim L.A.P.D.	David Mills, William Somerset, Kriminalpolizei
Täter (Name, Beruf):	Christopher Gill, Theaterdirektor	Franco	John Doe
Opfer (Namen, Berufe):	Frau Malloy, Frau Himmel, Frau Poppie, ohne Namens- nennung	Julia und 15 wei- tere ungenannte Frauen, Joanie, Henderson, Hausmeister	meist ohne Namensnennung
Handlungsort (Idylle, Provinz, Großstadt):	Großstadt / New York	Großstadt / Los Angeles	Großstadt / ungenannt
Ermittler			
Geschlecht	männl.	männl.	männl.
Ermittlertyp	ER 1 NP	Er 1z	ER 3
Rolle der Polizei	PO1	Po1	Po1
Opfer			
Geschlecht	weibl.	weibl.	gem.
Merkmale	---	teilw. Prost.	---
Funktion	O 1	O 2	O 2
Täter			
Geschlecht	männl.	männl.	männl.
Tätererscheinung	T 3	T 4	T 4
Motiv	Mo 1,3,10,9	MO 4,7	Mo 10,
Tötungsart	Tö 1	Tö 2	Tö 4
Täterausschaltung	Ta 2	Ta 2	Ta 2

Dramaturgie			
Hauptperon	HP 3 + 1	HP 3	HP 3
Storyvariante	STO 1,6,14,	STO 14,15E,10	STO 14,15 E,6
Gewaltintensität	G 2	G 1	G 1-2
Spannungselemente	H 3,7,	H 3, 8	H 1,3,7
Anfangssequenz	MO	MO	MO

9.4. Weitere Ergebnisse der inhaltsanalytischen Auswertung

Einige der in der inhaltsanalytischen Erfassung gewonnenen Ergebnisse sind nicht in umfassender tabellarischer Form in die vorherigen Kapitel eingeflossen. Dies wird hier als Ergänzung nachgereicht.

	1920-49	1950-64	1965-79	1980-94	1995-97	gesamt
Filme gesamt	8	17	61	366	121	573
Erwürgen	4	3	16	42	21	86
Messer	4	10	24	133	42	213
Schusswaffe			5	26	26	57
gemischt		2	15	145	20	182
Andere		2	1	20	12	35

Tabelle 35: Tötungsarten im Serienmörderfilm

	1920-49	1950-64	1965-79	1980-94	1995-97	gesamt
Filme gesamt	8	17	61	366	121	573
Großstadt in %	75 %	65 %	60 %	58 %	68 %	65 %
Provinz in %	12 %	23 %	32 %	33 %	24 %	25 %
Idylle in %	12 %	12 %	8 %	9 %	8 %	8 %

Tabelle 36: Handlungsorte des Serienmörderfilms

	1920-49	1950-64	1965-79	1980-94	1995-97	gesamt
Filme gesamt ²⁰⁶	8	17	61	366	121	573
Suche nach dem Zuschauer bekannten Mörder	1 12%	3 18%	7 11%	35 10%	16 13%	62 11%
Unschuldig Verdächtigter sucht Täter	1 12%	1 6%	4 6%	30 8%	10 8%	46 8%
böser Wissenschaftler, Arzt	1 12%	4 23%	3 5%	6 2%	1 1%	15 3%
Täter im Mittelpunkt/Typen- Milieustudie	1 12%	8 47%	18 29%	60 16%	27 23%	115 20%
Opfer im Mittelpunkt (einem Täter ausgeliefert)	1 12%		11 18%	75 21%	31 26%	119 21%
Täter meldet sich bei Ermittler	2 25%	2 12%	2 3%	10 3%	14 12%	30 5%
Lockvogel	1 12%	2 12%	3 5%	11 3%	12 10%	30 5%
Serientäter vor politischem Hintergrund		1 6%		2	1 1%	4 1%
überragender Ermittler		2 12%	2 3%	3 1%	1 1%	8 1%
skrupelloser Ermittler geht über Leichen	1 12%	1 6%	2 3%	7 2%	3 2%	14 2%
mehrere mögliche Verdächtige, Whodunit	4 50%	8 47%	12 19%	60 16%	26 22%	110 18%
Täter jagt Ermittler, persönliche Abrechnung			1 2%	9 2%	4 3%	14 2%
Person aus dem Täterumfeld im Mittelpunkt	1 12%		3 5%	12 3%	7 6%	23 4%
Ermittler mit seinem Problemen im Mittelpunkt	1 12%	2 12%	14 22%	157 43%	66 56%	240 42%
Selbstjustiz			2 3%	8 2%	6 5%	16 3%
Killer geht um	1 12%		4 6%	54 15%	4 3%	63 11%
Opfer jagt Täter			1 2%	6 2%	4 3%	11 2%
Serienmörder nur Vorwand oder Nebensache	1 12%	1 6%	4 6%	22 6%	6 5%	34 6%

Tabelle 37: Storyvarianten des Serienmördermotivs

²⁰⁶ Mehrfachnennungen möglich

9.5. Motivinventar zum Serienmördermotiv

Situationsmotive:

eigenständige Motive:

1. Täter meldet sich beim Ermittler.
2. Täter fixiert sich auf den Ermittler.
3. Familienmitglied ist Serienmörder.
4. Täter wird von Eltern drangsaliert oder sexuell missbraucht.
5. Täter kommt wegen Verfahrensfehler oder mangels Beweisen wieder frei.
6. Rache des Täters am Ermittlers
7. Serienmorde als Mahnung, Menetekel
8. Serienmorde als Strafe für Verbrechen, Zügellosigkeit
9. Serienmörder auf Tour
10. Großer Unbekannter schlägt immer wieder zu.
11. Doppelleben des Täters
12. Interesse/Orientierung des Täters an anderen Serienmördern
13. Lebensweg eines Serienmörders
14. Körperteile als Auslöser für die Verbrechen (das Böse geht von Transplantaten des Täters aus, z.B. in Body Parts (), oder ein Täter will Organspenden wieder versammeln, z.B. in Blink()).
15. Täter sammelt Andenken (Photos, Filmaufnahmen, Körperteile, Wäschestücke ...) an seine Opfer.
16. Übermächtiger Täter hat aus seiner Zelle heraus noch Macht.
17. Buch- oder Filmfigur eines Serienmörders wird kopiert/lebendig
18. Serienmorde als Deckung/Verschleierung anderer Verbrechen
19. Mehrere mögliche Täter, Whodunit
20. Opfer oder Unbeteiligte(r) hat Visionen der Morde.
21. Opfer einem Täter ausgeliefert
22. Frau nachts unterwegs, wird verfolgt, ermordet.
23. Polizei erweist sich als unfähig/unwillig zu helfen.
24. Persönliche Nähe zwischen Täter und Ermittler, Seelenverwandtschaft
25. Ermittler versetzt sich in die Gedankenwelt des Täters.
26. Ermittler von seinem Fall besessen
27. Überragender Ermittler, der alles im Griff hat.
28. Lockvogel
29. Konkurrenz Polizei-FBI
30. Gespräch der Ermittler mit dem Täter, Verhör
31. Ermittler muss sich bewähren
32. Suspendierung des Protagonisten
33. Ermittler mit vielen privaten Problemen
34. Ermittler findet im Verlauf der Ermittlung neue Lebenspartnerin.
35. Selbstjustiz
36. Politik oder hohe Verwaltungsstellen behindern Ermittlungstätigkeit der Polizei.
37. Tatzeugin in besonderer Beziehung zum Ermittler
38. Erstellung eines Täterprofils durch Psychologen/Profiler
39. Buddy-Motiv
40. Zusammenarbeit Unterwelt-Polizei gegen den Serienmörder
41. Zu Unrecht Verdächtige
42. Jemand steht unter falschem Verdacht, Ermittler in eigener Sache.
43. Öffentlicher Druck auf Ermittler
44. Beichtgeheimnis verhindert schnelle Überführung des Täters.
45. Angst oder Panik der Öffentlichkeit

Motivelemente (neben den aufgelisteten Motiven, die alle auch als Motivelemente eingebaut sein können):

46. Fotoserien der Opfer im Polizeibüro
47. Täter beobachtet Opfer (subj. Kameraposition)
48. Zeitungsartikelsammlung des Täters über seine Taten
49. Speziell inszenierte Leichen der Opfer
50. Täter meldet sich telefonisch bei seinen Opfern.
51. Autopsie
52. Mord in der Dusche
53. Computer als Zugangsweg des Täters zu seinen Opfern
54. Täter erfüllt bestimmtes Muster (signature).
55. TV-Berichte über die Morde
56. Zeitungsschlagzeilen über die Morde
57. Auffinden einer (weiblichen, unbedeckten) Leiche
58. Täter unter den Schaulustigen am Tatort
59. Täter bei der Beerdigung eines Opfers anwesend
60. Presserummel durch den Serienmörderfall, Rudel von Reportern, Kameras,...
61. Verfolgungsjagd
62. Frauen in Momenten der Angst
63. Rezeption von Horrorfilmen
64. Besiegter Täter greift nochmals an.
65. Rettung in letzter Sekunde
66. Offenes Ende, Täter wird eventuell weitermorden
67. Schießtraining von bedrohten Frauen
68. Verweis auf authentischen Fall (Untertitelung, Hinweis im Vorspann oder aus dem Off)
69. Pseudodokumentarischer Anspruch (Untertitelung von Ort- und Zeitangaben lässt den Fall authentisch erscheinen)

Typusmotive:

1. Triebtäter
2. Schizophrener (dabei auch Doppelleben, Multiple Persönlichkeit, Jekyll/Hyde)
3. Manisch getriebener Täter, auf eine Idee fixiert
4. Geradeausläufer, skrupelloser Gewalttäter mit Spaß an Gewalttaten
5. Weltverbesserer
6. Offensichtlich psychisch Kranker, gestört, einzelgängerisch
7. Häßlicher Täter in der Tradition eines Monsters oder einer Bestie
8. Häßlicher Typ als zu Unrecht Verdächtigter
9. Typ Hannibal Lecter als übermächtiger Täter, Übermensch
10. Täter völlig unscheinbar, 'normal' erscheinend
11. Polizist/in als Täter
12. Frau als Täterin
13. Mad Scientist
14. Mutter des Täters als besondere Figur
15. Leichtgeschürzte Frauen, Tänzerinnen. Prostituierte, Vamps als Opfer
16. Teenies als Opfer
17. Final Girl
18. Spezieller Polizist als Ermittler
19. Polizeiteam als Ermittler
20. Polizistin als Ermittlerin
21. Journalist/in mit besonderem Engagement in dem Fall

22. Ermittler agiert skrupellos
23. Psychologe/in oder Profiler/in
24. Verdeckter Ermittler
25. Übermächtiger Täter in seiner Zelle
26. Frau als Ermittlerin (professionelles final girl)
27. Merkwürdiger Pathologe (ißt z.B. neben Leichen)
28. Maskierter Unbekannter
29. Täter als Künstler

Raum motive:

1. Arrangierte, dekorierte Tatorte/Fundorte
2. Psychiatrische Kliniken als Orte des Bösen oder Gefährlichen
3. Haus des Grauens
4. Haus, das zur Falle wird
5. Feriencamp
6. Labor/Werkstatt
7. Keller als gefährlicher Ort
8. Highway als gesetzloser und gefährlicher Raum
9. Das Büro der Ermittlenden
10. Parkhaus als gefährlicher ort für Frauen
11. Chaotische Wohnung des Täters

Zeit motive:

1. Wettlauf gegen die Zeit
2. Halloween als spezifisches Datum des Grauens
3. Nacht

9.6. Serienmörderfilme in alphabetischer Reihenfolge

Deutscher Titel ²⁰⁷	Originaltitel	Land	Jahr	Regisseur
A BLADE IN THE DARK *	A BLADE IN THE DARK	I	1983	Lamberto Bava
AB IN DIE EWIGKEIT *	HAPPY BIRTHDAY TO ME	KAN	1980	J. Lee Thompson
DER ABSURDE MORD *	DER ABSURDE MORD	D	1992	Rainer Bär
DAS ACHTE OPFER *	PROBABLE CAUSE	USA	1994	Paul Ziller
ACHTUNG! BLONDINENGANGSTER	WITHOUT WARNING	USA	1952	Arnold Laven
DIE ALPTRAUMBRAUT *	THE PERFECT BRIDE	USA	1990	Terence O'Hara
ALPTRAUM DES GRAUENS *	THE DELIBERATE STRANGER	USA	1986	Marvin J. Chomsky
AMERICAN KILLER *	AMERICAN KILLER	USA	1986	Bill Hinzman
AMERICAN KILLING *	AMERICAN KILLING	USA	1982	Armand Mastroianni
AMERICAN NIGHTMARE *	AMERICAN NIGHTMARE	USA	1981	Don McBrearty
American Perfect *	AMERICAN PERFECT	USA	1997	Paul Chart
AMERICAN STRAYS-LIEBEN ODER TÖTEN *	AMERICAN STRAYS	USA	1997	Michael Covert
AMOK *	SCHIZO	GB	1976	Pete Walker
AM RANDE DER DUNKELHEIT *	IN THE COMPANY OF DARKNESS	USA	1992	David Anspangh
ANGEL *	ANGEL	USA	1983	Robert Vincent O'Neil
Angelockt	LURED	USA	1947	Douglas Sirk
ANGEL OF DESIRE - AM ABGRUND DER NACHT *	ANGEL OF DESIRE	USA	1993	Donna Deitch
ANGST HAT EINE KALTE HAND *	ANGST HAT EINE KALTE HAND	D	1996	Matti Geschonneck
ANGST IN DER STADT *	LA GRANDE FROUSSE	F	1964	Jean Pierre Mocky
ANGST ÜBER DER STADT **	PEUR SUR LA VILLE	F/I	1974	Henri Vermeuil
ANGST UM MITTERNACHT *	MIDNIGHT FEAR	USA	1991	Bill Crain
ANGST VOR DER DUNKELHEIT *	AFRAID OF THE DARK	GB/F	1990	Mark Peploe
ANWALT ABEL: DIE SPUR DES MÄDCHENMÖRDERS *	ANWALT ABEL: DIE SPUR DES MÄDCHENMÖRDERS	D	1997	Marc Rothemund
APOLOGY-TÖDLICHES GEHEIMNIS *	APOLOGY	USA/ KAN	1986	Robert Biermann
AQUARIUS-THEATER DES TODES *	DELIRIA / STAGE FRIGHT	I	1986	Michele Soavi
ARROW BEACH	TENDER FLESH	USA	1973	Laurence Harvey
ARSEN UND SPITZENHÄUBCHEN *	ARSENIC AND OLD LACE	USA	1941	Frank Capra
AUF DEM TODESSTRICH *	OVERKILL-THE AILEEN WUORNOS STORY	USA	1993	Peter Levin
AUF DIE HARTE TOUR *	THE HARD WAY	USA	1990	John Bedham
AUF LIEBE UND MORD *	LOVE AND MURDER	KAN	1989	Steven H. Stern
DAS AUGE DES BÖSEN	CASA D'APPUNTAMENTO	I/D	1972	F.L. Morris

²⁰⁷ Die mit einem * markierten (573) Filme sind inhaltsanalytisch erfasst worden.

Folgende Abkürzungen werden in dieser Aufstellung verwandt:

Argentinien	ARG	Griechenland	GRI	Neuseeland	NEU	Spanien	SP
Australien	AUS	Großbritannien	GB	Niederlande	NL	Südafrika	SA
Belgien	BEL	Hongkong	HON	Österreich	ÖST	Tschechoslowakei	CSSR
Brasilien	BRA	Irland	IRL	Peru	PE	Ungarn	UNG
Dänemark	DÄ	Italien	I	Polen	POL	USA	USA
Deutschland	D	Jugoslawien	JUG	Schweden	SCH		
Frankreich	F	Kanada	KAN	Schweiz	CH		

DAS AUGE DES KILLERS *	WHITE OF THE EYE	USA	1986	Donald Cammell
AUGENBLICKE MIT DEM MÖRDER *	POSED FOR MURDER/OBSESSED	USA	1988	Brian Th. Jones
AUGEN DER ANGST *	PEEPING TOM	GB	1959	Michael Powell
DIE AUGEN DER LAURA MARS *	THE EYES OF LAURA MARS	USA	1978	Irvin Kershner
DIE AUGEN EINES FREMDEN *	EYES OF A STRANGER	USA	1980	Ken Wiederhorn
AUGE UM AUGE *	EYE FOR AN EYE	USA	1995	John Schlesinger
AURA *	TRAUMA	I/USA	1993	Dario Argento
AUSGELIEFERT	SAVAGE ABDUCTION	USA	1972	John Lawrence
AXOLUTION *	EDGE OF THE AXE	USA	1987	Joseph Braunstein
BACKSTABBED - SPIEL DER ANGST *	BACKSTABBED	DAN	1996	Martin Schmidt
BADLANDS	BADLANDS	USA	1973	Terence Malick
DER BALLERINA-KILLER *	THE KILLING MIND	USA	1990	Michael R. Rhodes
THE BANKER *	THE BANKER	USA	1989	William Webb
BARTON FINK *	BARTON FINK	USA	1991	Joel+Ethan Coen
BASIC INSTINCT *	BASIC INSTINCT	USA	1991	Paul Verhoeven
BECKMANN UND MARKOWSKI: VOM ZWEIFEL DER GEFÜHLE *	dito	D	1996	Kai Wessel
BEDLAM / JENSEITS DES WAHNSINNS *	BEYOND BEDLAM	GB	1993	Vadin Jean
BESESSEN *	DERANGED	KAN	1974	Jeff Gillen
DIE BESTIE	WHILE THE CITY SLEEPS	USA	1955	Fritz Lang
BESTIE DER WOLLUST	THE RAVAGER	USA	1969	Charles Nizet
BESTIE IM WEIßEN KITTEL *	EXQUISITE TENDERNESS	USA/D	1994	Carl Schenkel
BESTIE MIT DEM SKALPELL *	CORRUPTION	GB	1967	Robert Hartford-Davis
BIG HEAT (HIGHWAY DES TODES)*	BAD HEAT	USA	1994	Victor Salva
BIKINI ISLAND - IN DIESEM PARADIES LAUERT DER TOD *	BIKINI ISLAND	USA	1991	Anthony Markes
BILLY-ZE-KICK *	BILLY-ZE-KICK	F	1985	Gerard Mordillat
BIZARRE MORDE *	NO WAY TO TREAT A LADY	USA	1967	Jack Smight
BLACK BELT *	BLACK BELT	USA	1992	Charles Ph. Moore
BLACKOUT/JUSTICE UNDER FIRE*	STRANGER BY NIGHT	USA	1994	Gregory H. Brown
BLACKOUT-BESTIE IN SCHWARZ*	BLACKOUT	USA	1984	Douglas Hickox
BLIND DATE *	BLIND DATE	USA/ GRI	1983	Nico Mastorakis
BLINDFOLD *	ACTS OF OBSESSIONS	USA	1993	Lawrence Simeone
BLINDKILL *	BLINDKILL	USA	1993	William Cole
BLINK *	BLINK	USA	1994	Michael Apted
DAS BLONDE GIFT *	DAS BLONDE GIFT	D	1996	Michael Rowitz
BLONDE KÖDER FÜR DEN MÖRDER	BLONDE KÖDER FÜR DEN MÖRDER	D	1969	Harald Philipp
BLOOD CITY *	DARK SIDE OF MIDNIGHT	USA	1985	Wes Olsen
BLOOD DINER *	BLOOD DINER	USA	1987	Jackie Kong
BLOODHOUNDS-DIE BLUTHUNDE 2 *	BLOODHOUNDS II	USA	1996	Stuart Cooper
BLOOD MOON *	MOON IN SCORPIO	USA	1987	Gary Graver
BLOODNIGHT *	INTRUDER	USA	1988	Scott Spiegel
BLOODPARTY *	HOME SWEET HOME	USA	1980	Nettie Pena
BLOOD SONG	BLOOD SONG	USA	1982	Alan J. Levi
BLOOD THEATRE	THE MEATEATER	USA	1978	Derek Savage
BLUE STEEL *	BLUE STEEL	USA	1989	Kathryn Bigelow
BLUTGERICHT IN TEXAS *	THE TEXAS CHAINSAW MASSACRE	USA	1974	Tobe Hooper

BLUTIGE DAMMERUNG	JUST BEFORE DAWN	USA	1980	Jeff Lieberman
BLUTIGE RACHE *	BLUTIGE RACHE	D	1996	Nikolai Müllerschön
BLUTIGER SOMMER – DAS CAMP DES GRAUENS *	SLEEPAWAY CAMP	USA	1983	Robert Hiltzik
BLUTIGER VALENTINSTAG *	MY BLOODY VALENTINE	KAN	1981	George Mihalka
BLUTIGES FERIENCAMP	BLOODY POM POMS	USA	1987	John Quinn
BLUTMOND / ROTER DRACHE / MANHUNT *	MANHUNTER	USA	1986	Michael Mann
BLUTMOND - STUNDE DES KILLERS *	BLOODMOON	USA	1996	Tony Leung
BLUTRAUSCH	DEATH TRAP, SLAUGHTER HOTEL, EATEN ALIVE	USA	1976	Tobe Hooper
BLUTSPUR *	SIDNEY SHELDON'S BLOODLINE	USA	1978	Terence Young
BLUTSPUR / DIE VISION DES SCHRECKENS *	BLOOD LINK	USA/I	1985	Alberto de Martino
BLUTSPUREN	PO STOPACH KRVE	CSSR	1969	Petr Schulhoff
BLUTSPUR IN DIE VERGANGENHEIT *	WITH A VENGEANCE	USA	1992	Michael Switzer
BLUTWEIHE *	THE INITATION	USA	1983	Larry Stewart
BODY BAGS *	BODY BAGS	USA	1993	John Carpenter, Tobe Hooper
BODY COUNT *	CAMPING DELLA MORTE	I	1986	Ruggero Deodato
BODY PARTS *	BODY PARTS	USA	1991	Eric Red
BODY PUZZLE - MIT BLUTIGEN GRÜBEN *	BODY PUZZLE / MISTERIA	BRA	1991	Lamberto Bava
DAS BOSE HAT EIN GESICHT *	EVIL HAS A FACE	USA	1996	Rob Fresco
DER BOHRMASCHINENKILLER	THE TOOLBOX MURDERS	USA	1978	Dennis Donnelly
BORN FOR HELL *	BORN FOR HELL	D/F/I/ KAN	1975	Denis Heroux
DER BUCKLIGE VOM HORROR-KABINETT *	TERROR IN THE WAX MUSEUM	USA	1973	George Fenady
DIE BÜCHSE DER PANDORA *	DIE BÜCHSE DER PANDORA	D	1928	Georg Wilhelm Pabst
BURNDOWN *	BURNDOWN	USA	1989	James Allen
BUTTERFLY KISS *	BUTTERFLY KISS	GB	1994	Michael Winterbottom
DAS CAMP DES GRAUENS 2 *	SLEEPAWAY CAMP 2: UNHAPPY CAMPERS	USA	1987	Michael A. Simpson
DAS CAMP DES GRAUENS 3 *	SLEEPWAY CAMP 3: TEENAGE WASTELAND	USA	1989	Michael A. Simpson
CITIZEN X *	CITIZEN X	USA	1995	Chris Gerolmo
DIE CITY-COBRA *	DIE CITY-COBRA	USA	1986	George Pan Cosmatos
CITY IN PANIK *	FEAR STALKER	KAN	1987	Robert Bouvier
CITY OF BLOOD *	CITY OF BLOOD	GB	1987	Darrell Roodt
CITY-MONSTER *	ACT OF VENGEANCE	USA	1974	Bob Kelljan
DER COP *	COP	USA	1985	James B. Harris
COP JUSTICE -BLUTIGES GESETZ*	SUSPICIOUS AGENDA	USA	1994	Clay Borris
COPKILLER *	COP KILLER	USA/I	1983	Roberto Faenza
COPYKILL *	COPYCAT	USA	1995	Jon Amiels
COUNTDOWN – BOMBENTERROR IN SEATTLE *	COUNTDOWN	USA	1996	Keoni Waxman
COVER GIRL MÖRDER *	COVER ME	USA	1995	Michael Schroeder
CRIME BROKER – EIN HEISSKALTES PAAR *	CRIME BROKER	AUS	1993	Ian Barry
CRIME TIME *	CRIME TIME	GB/D	1996	George Sluizer
CRIMINAL PURSUIT - STOPPT DIE BESTIE *	CRIMINAL PURSUIT	USA	1996	Howard McCain

CRUISING *	CRUISING	USA	1980	William Friedkin
CURDLED*	CURDLED	USA	1996	Reb Braddock
CURTAINS - WAHN OHNE ENDE *	CURTAINS	KAN	1983	Jonathan Stryker
CUT - MORD VOR LAUFENDER KAMERA *	SPLIT IMAGE	USA	1992	Sheldon Larry
DADDY'S GIRL *	DADDY'S GIRL	USA	1996	Martin Kitrosser
DÄMMERUNG	SZÜRKÜLET	UNG	1990	György Feher
DANCING WITH DANGER *	DANCING WITH DANGER	USA	1994	Stuart Cooper
DARK ANGEL - TÖDLICHE BEICHTE / MÖRDER DER ENGEL *	DARK ANGEL	USA	1996	Robert Iscove
DARK RIDER *	DARK RIDER	USA	1979	Jeremy Hoenack
DAY-KILLER - PULSSCHLAG DES TODES	DAY-KILLER	I/F	1978	Georgio Albertazzi
DEADLY AVENGE	DEADLY AVENGER	USA	1991	Robert Rundle
DEADLY DANCERS *	DEADLY DANCERS	USA	1990	Kimberley Casey
DEADLY EYES *	DEADLY EYES	USA	1994	Stephen Lieb
DEAD ON SIGHT-KILLERTRÄUME*	DEAD ON SIGHT	USA	1994	Ruben Preuss
DEADPHONE *	DEAD AIR	USA	1994	Fred Walton
DEAD STOP *	DEAD STOP	KAN	1995	Alan Smithee
DEAD ZONE *	THE DEAD ZONE	USA	1983	David Cronenberg
DEATH HOUSE-SORORITY HOUSE MASSACRE	DEATH HOUSE-SORORITY HOUSE MASSACRE	USA	1986	Carol Frank
DECEPTION- TÖDLICHE TÄUSCHUNG *	DECEPTION	USA	1992	Pat Verducci
DEIN LIED - DEIN TOD *	DEATH OF A SOLDIER	AUS	1985	Philippe Mora
DENN NACHTS KOMMT CHARLY *	THE NIGHT BRINGS CHARLY	USA	1990	Tom Logan
DENN ZUM KÜSSEN SIND SIE DA *	KISS THE GIRLS	USA	1997	Gary Fleder
DESPERATE MEASURES *	DESPERATE MEASURES	USA	1997	Barbet Schroeder
DETEKTIVE SADIE SCHLÄGT ZU *	DETEKTIVE SADIE AND SON	USA	1987	John L. Mosey
DIRTY HARRY *	DIRTY HARRY	USA	1971	Don Siegel
DIRTY WEEKEND *	DIRTY WEEKEND	GB	1993	Michael Winner
DOUBLE SUSPICION *	DOUBLE SUSPICION	USA	1993	Paul Ziller
DREAM SCREAM *	OUT OF THE BODY	AUS	1988	Brian Trenchard-Smith
DRESSED TO KILL *	DRESSED TO KILL	USA	1980	Brian de Palma
DR. GIGGLES *	DR. GIGGLES	USA	1992	Manny Coto
DR. HECKYLL UND MR. HYPE	DR. HECKYLL AND MR. HYPE	USA	1980	Charles B. Griffith
DR. JECKYLL UND SCHWESTER HYDE *	D. JECKYLL AND SISTER HYDE	GB	1971	Roy Ward Baker
DR. X *	DOKTOR X	USA	1932	Michael Curtiz
DAS DRITTE AUGE	IL TERZO OCCHIO	I	1965	James Warren
DUNKLE MACHT DER LEIDENSCHAFT *		USA	1993	Gregory Hippolyte
DU STIRBST, WIE ICH ES WILL *	DU STIRBST, WIE ICH ES WILL	D	1997	Thomas Jauch
ED MCBAIN: TOD EINER TÄNZERIN *	ED MCBAIN'S 87TH PRECINT: ICE	USA	1996	Bradford May
EHE DER MORGEN GRAUT *	STRAIGHT ON TILL MORNING	GB	1972	Peter Collinson
EISKALTE LIEBE-PSYCHOGRAMM EINES MÖRDERS *	EISKALTE LIEBE-PSYCHOGRAMM EINES MÖRDERS	D	1995	Jan Ruzicki
DER EISKALTE WOLF *	DANCING MACHINE	F/SPA	1990	Gilles Behat
THE ELEMENT OF CRIME *	THE ELEMENT OF CRIME	DÂN	1984	Lars von Trier
DAS ELFTE OPFER *	11TH VICTIM	USA	1979	Jonathan Kaplan
ENDSTATION HORROR	PRIVAT PARTS	USA	1972	Paul Bartel
EPITAPH	EPITAPH	USA	1987	Joseph Merhi

ERMORDET AM 16.JULI *	WHEN THE BOUGH BREAKS	USA	1993	Michael Cohn
DER ERPRESSER VON L.A.	HOUSE OF THE RISING SUN	USA	1987	Greg Gold
DIE ERSTE TODSÜNDE *	THE FIRST DEADLY SIN	USA	1980	Brian G. Hutton
ES GESCHAH AM HELLICHTEN TAG *	ES GESCHAH AM HELLICHTEN TAG	CH/D/SPA	1958	Ladislav Vajda
ES GESCHAH AM HELLICHTEN TAG *	ES GESCHAH AM HELLICHTEN TAG	D	1996	Nico Hofmann
ES GESCHAH IN DER STILLE DER NACHT	WSROD NOCNEJ CCCZY	POL	1978	Tadeusz Chmielewski
EVIL LAUGH *	EVIL LAUGH	USA	1986	Dominick Brascia
EXITUS *	THE SUBSTITUTE	USA	1993	Martin Donovan
THE EXPERT *	NO HARD FEELINGS	USA	1988	Charles H. Norton
THE EXPERT *	THE EXPERT	USA	1995	Rick Avery
EYE OF THE STORM *	EYE OF THE STORM	USA/D	1991	Yuri Zeltser
EYES OF THE BEHOLDER *	EYES OF THE BEHOLDER	USA	1993	Lawrence L. Simeone
DER FALKE DES SCHRECKENS *	THE HAWK	GB	1993	David Hayman
FALLEN	PIEGES	F	1939	Robert Siodmak
DIE FANTOME DES HUT-MACHERS *	LES FANTÔME DU CHAPELIER	F	1982	Claude Chabrol
FATAL EXPRESSION *	FATAL EXPRESSION	USA	1995	Joe Toppe
FATAL FRAMES – OKKULTE MORDE *	FATAL FRAMES	I	1996	Al Festa
FATAL PASSION *	FATAL PASSION	USA	1995	Gib T. Oidi
FEAR / TODESANGST *	FEAR	USA	1989	Rockne S. O'Bannon
FEAR-IM ANGESICHT DES TODES*	PAPER TRAIL	USA	1997	Damian Lee
FEGEFEUER-ODER DIE REISE INS ZUCHTHAUS	FEGEFEUER	ÖST	1988	Wilhelm Hengstler
FINAL CUT *	FINAL CUT	USA	1995	Roger Christian
FINAL GAME *	NIGHT GAME	USA	1989	Peter Materson
FINAL NOTICE / BLUTIGE SKIZZEN *	FINAL NOTICE	USA	1983	Steven H. Stern
FLIRT MIT EINEM SERIEN-MÖRDER *	BODILY HARM	USA	1994	James Lemmo
FLUCHT IN DIE ZUKUNFT *	TIME AFTER TIME	USA	1979	Nicholas Meyer
DAS FLÜSTERN DES TODES / SILENT KILLING *	WHISPER KILL	USA	1981	Christian I. Nyby II
DIE FRAU MIT DEM 45ER MAGNUM *	ANGEL OF VENGEANCE	USA	1981	Abel Ferrara
DER FRAUENMÖRDER *	CRIMINAL LAW	USA	1988	Martin Campbell
DER FRAUENMÖRDER VON BOSTON *	THE BOSTON STRANGLER	USA	1968	Richard Fleischer
DER FRAUENMÖRDER VON LOS ANGELES *	EASY PREY	USA	1986	Sandor Stern
FREEWAY *	FREEWAY	USA	1987	Francis Delia
FREEWAY *	FREEWAY	USA	1996	Matthew Bright
FREEWAY MANIAC	FREEWAY MANIAC	USA	1989	Paul Winters
FREITAG, DER 13. *	FRIDAY THE 13TH	USA	1979	Sean S. Cunningham
FREITAG DER 13. - HORRORNÄCHTE, SÜßE TRÄUME *	FRIDAY THE 13TH - DR.JACK/SHADOW BOXER	USA	1987	Richard Friedman, Timo Bond
FREITAG DER 13.-JASON KEHRT ZURÜCK *	FRIDAY THE 13TH - PART II	USA	1981	Steve Miner, Dennis Murphy
FREITAG, DER 13. - JASON IM BLUTTAUSCH *	FRIDAY THE 13TH - PART VII: THE NEW BLOOD	USA	1988	John Carl Buechler
FREITAG, DER 13. - JASON LEBT *	FRIDAY THE 13TH - PART VI: JASON LIVES	USA	1986	Tom McLoughlin
FREITAG, DER 13.- DAS LETZTE	FRIDAY THE 13TH - THE	USA	1984	Joseph Zito

KAPITEL *	FINAL CHAPTER			
FREITAG, DER 13.- EIN NEUER ANFANG *	FRIDAY THE 13TH - PART V: A NEW BEGINNING	USA	1985	Danny Steinmann
FREITAG, DER 13. - TODESFALLE MANHATTAN *	FRIDAY THE 13TH - PART VIII: JASON TAKES MANHATTAN	USA	1989	Rob Hedden
FREITAG, DER 713. *	PANDEMONIUM	USA	1982	Alfred Sole
FRENZY *	FRENZY	GB	1971	Alfred Hitchcock
FRIDAY-KILLER *	FRIDAY-KILLER	HON	1996	Ko Lam Pau
FROST - DER FRAUENMÖRDER *	EARLY FROST	AUS	1981	David Hannay
FULL IMPACT *	FULL IMPACT	USA	1991	David Hue
FUNNY GAMES *	FUNNY GAMES	ÖST	1997	Michael Haneke
F/X2 - TÖDLICHE ILLUSION *	FX2-THE DEADLY ART OF ILLUSION	USA	1991	Richard Franklin
GEFÄHRLICHES VERLANGEN *	KISSING A DREAM	USA	1996	Eric Gibson
GEFÄHRLICHES VERTRAUEN *	TOO GOOD TO BE TRUE	USA	1997	Geoffrey Edwards
DAS GEHEIMNIS DER SCHWARZEN HANDSCHUHE *	L'UCCELLO DALLE PIUME DI CRISTALLO	D/I	1969	Dario Argento
DAS GEHEIMNIS DER WENDELTREPPEN *	THE SPIRAL STAIRCASE	GB	1974	Peter Collinson
GEISSEL DES FLEISCHES	GEISSEL DES FLEISCHES	ÖST	1965	Eddy Saller
DIE GEKAUFTE FRAU	GEBROKEN SPIGELS	NL	1983	Marleen Gorris
GERECHTIGKEIT BIS IN DEN TOD *	WHEN JUSTICE FALLS	USA	1997	Allan A. Goldstein
GESCHES GIFT *	GESCHES GIFT	D	1997	Walburg von Waldenfels
DAS GESETZ DER ANGST *	NIGHTMARE	USA	1991	John Pasquini
DAS GESICHT DES SCHRECKENS *	FIGHT FOR JUSTICE	USA	1995	Bradford May
GIANI VERSACE: DER MORD *	THE VERSACE MURDERER	USA	1997	Menahem Golan
GIMLET *	GIMLET	SPA	1995	José Luis Acosta
GIPFEL DES TERRORS *	THE FACE OF FEAR	USA	1990	Farhad Mann
GIRLS NITE OUT-DAS SPIEL DES WAHNSINNS	GIRLS NITE OUT	USA	1980	Robert Deubel
GIROLAMI, DAS UNGEHEUER VON ROM	GIROLAMI-IL MONSTRO DI ROMA	I	1972	Damiano Damiani
DER GLÄSEREN TOD / THE KILLING GAME *	THE KILLING JAR	USA	1996	Evan C. Crooke
GLIMMER MAN *	GLIMMER MAN	USA	1996	John Gray
GOODNIGHT	TO ALL A GOODNIGHT	USA	1983	David Hess
DIE GOTTESANBETERIN	DIE GOTTESANBETERIN	D/CH	1988	Tania Stöcklin, Cyrille Rey-Coquai
DAS GRAB AM SEE	PEOPLE ACROSS THE LAKE	USA	1988	Arthur Alan Seidelman
GRADUATION DAY *	GRADUATION DAY	USA	1980	Herb Freed
DAS GRAUEN HAT VIELE GESICHTER *	NIGHT VISIONS	USA	1990	Wes Craven
DAS GRAUEN KOMMT UM 10 *	WHEN A STRANGER CALLS	USA	1978	Fred Walton
GRAUSAMES SPIEL	UN JEU BRUTAL	F	1983	Jean Claude Brisseau
DER GREIFER *	DER GREIFER	D	1957	Eugen York
GRIFF AUS DEM DUNKEL *	NIGHTS MUST FALL	GB	1963	Karel Reisz
HÄNDE VOLLER BLUT *	HANDS OF THE RIPPER	GB	1971	Peter Sasdy
HALLOWEEN - DER FLUCH DES MICHAEL MYERS *	HALLOWEEN: THE CURSE OF MICHAEL MYERS	USA	1995	Joe Chappelle
HALLOWEEN 2 - DAS GRAUEN KEHRT ZURÜCK *	HALLOWEEN II	USA	1981	Rick Rosenthal
HALLOWEEN IV - MICHAEL MYERS KEHRT ZURÜCK *	HALLOWEEN 4: THE RETURN OF MICHAEL MYERS	USA	1988	Dwight H. Little
HALLOWEEN - DIE NACHT DES	HALLOWEEN	USA	1978	John Carpenter

GRAUENS *				
HALLOWEEN V - DIE RACHE DES MICHAEL MYERS *	HALLOWEEN 5: THE REVENGE OF MICHAEL MYERS	USA	1989	Dominique Othenin-Girard
HANDBUCH DES JUNGEN GIFTMISCHERS *	THE YOUNG POISONER'S HANDBOOK	GB/D	1995	Benjamin Ross
HANDSCHRIFT DES TODES / FINAL COMBINATION *	FINAL COMBINATION	USA	1992	Nigel Dick
DIE HANDSCHRIFT DES WÜRGERS / DIE SPUR DES TODES *	REVEALING EVIDENCE	USA	1990	Michael Switzer
HANGING HEART	HANGING HEART	USA	1989	Jimmy Lee
HAPPY HELL NIGHT *	HAPPY HELL NIGHT	USA	1991	Brian Owens
DAS HAUS DER LEBENDEN LEICHEN	DON'T GO IN THE HOUSE	USA	1980	Joseph Ellison
DAS HAUS DER SCHATTEN *	THE NIGHT DIGGER	GB	1971	Alastair Red
HEART TO KILL *	MURDER IN THE HEARTLAND	USA	1993	Robert Markowitz
HEIßER VERDACHT: DER DUFT DES TODES *	PRIME SUSPECT: THE SCENT OF DARKNESS	GB	1995	Paul Marcus
HEISSES EIS *	MURDER SO SWEET	USA	1992	Larry Pearce
HEIßKALTE NÄCHTE *	IN THE COLD OF THE NIGHT	USA	1990	Nico Mastorakis
Henker im Meßgewand	FINAL JUDGEMENT	USA	1992	Louis Morneau
DER HENKER VON LONDON *	DER HENKER VON LONDON	D	1963	Edwin Zbonek
HENRY - PORTRAIT OF A SERIALKILLER *	HENRY-PORTRAIT OF A SERIALKILLER	USA	1986	John McNaughton
HENRY – PORTRAIT OF A SERIAL KILLER 2 *	HENRY-PORTRAIT OF A SERIAL KILLER 2	USA	1996	Chuck Parelo
HERO - DER SUPERCOP *	HERO AND THE TERROR	USA	1987	William Tannen
HIDEAWAY - DAS VERSTECK-SPIEL *	HIDEAWAY	USA	1995	Brett Leonard
HIGHSCHOOL DES GRAUENS *	SPLATTER UNIVERSITY	USA	1985	Richard W Haines
HIGHSCHOOL-KILLER *	DEADLY LESSONS	USA	1982	William Wiard
HITCHER - DER HIGHWAY-KILLER *	THE HITCHER	USA	1985	Robert Hamon
HÖLLENFEUER	POOR ALBERT UND LITTLE ANNIE / I DISMEMBER MAMA	USA	1972	Paul Leder
HOLLOW GATE – DAS TOR ZUR HÖLLE	HOLLOWGATE	USA	1988	Ray Dizazzo
HOLLYWOOD BOULEVARD - IN HOLLYWOOD IST DIE HÖLLE LOS *	HOLLYWOOD BOULEVARD	USA	1977	Joe Dante, Allan Arkush
HOLLYWOOD BOULEVARD II	HOLLYWOOD BOULEVARD II	USA	1989	Steve Barnett
DAS HORROR-HOSPITAL *	VISITING HOUSE	USA	1981	Jean Claude Lord
HORROR PARTY *	APRIL FOOLL'S DAY	USA	1986	Fred Walton
HOT LINE - BEI ANRUF SEX	DANGEROUS LOVE	USA	1988	Marty Ollstein
HOT LINE - DIE STIMME DES TODES *	HOTLINE	USA	1982	Jerry Jameson
HOUSE OF PAIN *	DANCE MACABRE	USA	1991	Greydon Clark
ICH KANN NICHT SCHLAFEN *	J'AI PAS SOMMEIL	F	1994	Claire Denis
ICH LIEBE EINEN FRAUENMÖRDER / TÖDLICHER CHARME *	FATAL CHARM	USA	1989	Fritz Kiersch
ICH WEIß, WAS DU LETZTEN SOMMER GEMACHT HAST *	I KNOW WHAT YOU DID LAST SUMMER	USA	1997	Jim Gillespie
IHR LEBEN IN SEINEN HÄNDEN *	FALLING FOR YOU	USA	1995	Eric Till
IM AUGENBLICK DER ANGST *	ANGUISH	SPA	1986	Bigas Luna
IM DSCHUNDEL DES BÖSEN *	DOUBLETAKE	USA	1985	Jud Taylor
IMMER BEI VOLLMOND	IMMER BEI VOLLMOND	D	1969	Rudolf Lubowski
IMMER NÄHER KOMMT DER TOD *	CLOSER AND CLOSER	USA	1995	Fred Gerber
IM RAUSCH DER BEGIERDE *	PATHOS, A TASTE OF FEAR	I	1987	Piccio Raffanini

IM SCHATTEN DES GRAUENS *	IN THE SHADOW OF EVIL	USA	1995	Daniel Sackheim
IM SUMPF DES VERBRECHENS *	JUST CAUSE	USA	1994	Arne Glimcher
IM ZEICHEN DER JUNGFAU *	THE JANUARY MAN	USA	1988	Patrick O'Connor
IM ZEICHEN DER ROTEN SPINNE *	THE RED SPIDER/ONE POLICE PLAZA	USA	1988	Jerry Jameson
IN ANGST GEFANGEN	ATRAPADOS EN EL MIEDO	SPA	1984	Carlos Aured
IN COLD BLOOD *	SLAUGHTER OF THE INNOCENTS	USA	1993	James Glickenhaus
INNOCENT PREY *	INNOCENT PREY	AUS	1988	Colin Eggleston
INSEMINATION - WIEGE DES GRAUENS *	INSEMINATION	USA	1997	Mark L. Lester
INSPEKTOR JANEK JAGT DEN PSYCHOKILLER *	THE FORGET-ME-NOT-MURDERS	USA	1994	Robert Iscove
INSPEKTOR JANEK UND DER BROADWAYWÖRDER *	A SILENT BETRAYAL	USA	1994	Robert Iscove
INTENSITY-ALLEIN GEGEN DEN KILLER *	INTENSITY	USA	1997	Yves Simoneau
INTIMITATIC STRANGER *	INTIMITATIC STRANGER	USA	1991	Allan Holzman
INVESTIGATOR *	THE INVESTIGATOR	KAN	1985	Arne Mattson
JACK THE RIPPER-DAS UNGEHEUER VON LONDON *	JACK THE RIPPER	GB	1988	David Wickes
JACK THE RIPPER-DER DIRNENMÖRDER VON LONDON *	dito	D/CH	1976	Jess Franco
JAGD AUF DEN SCHULMÄDCHEN-KILLER / DIE FALSCHES SPUR *	PRIME SUSPECT	USA	1983	Noel Black
JAGT DEN KILLER *	TO CATCH A KILLER	USA	1991	Eric Till
JANE DOE *	JANE DOE	USA	1983	Ivan Nagy
DER JANUSKOPF	DER JANUSKOPF	D	1920	F.W. Murnau
JASON GOES TO HELL - DIE ENDBRECHUNG *	JASON GOES TO HELL - THE FINAL FRIDAY	USA	1993	Adam Marcus
JENNIFER 8 *	JENNIFER EIGHT	USA	1991	Bruce Robinson
JESSY - DIE TREPPE IN DEN TOD	BLACK CHRISTMAS / STRANGER IN OUR HOUSE	KAN	1974	Bob Clark
JOHN CHRISTIE, DER FRAUENWÜRGER *	10, RILLINGTON PLACE	GB	1970	Richard Fleischer
JOY FIELDING - EIN MÖRDERISCHER SOMMER *	JOY FIELDING - EIN MÖRDERISCHER SOMMER	D	1996	Sigi Rothmund
DAS KABINETT DES PROFESSORS BONDI *	HOUSE OF WAX	USA	1953	André de Toth
DAS KABINETT DES SCHRECKENS	THE FUNHOUSE	USA	1981	Tobe Hooper
KALIFORNIA *	KALIFORNIA	USA	1992	Dominic Sena
DER KALTE FINGER *	DER KALTE FINGER	D	1996	Ralf Huettner
KALTE RACHE *	SETTLE THE SCORE	USA	1989	Ed Sherin
KANALRATTEN	TWICE UNDER	USA	1987	Dean Crow
KILL DADDY KILL *	THE STEPFATHER	USA	1987	Joseph Ruben
DER KILLER DER SÜNDIGEN MÄDCHEN	LE NOTTI DELLA VIOLENZA	I	1965	Roberto Mauri
KILLERFANTASIEN *	THE FANTASIST	IRL	1986	Robin Hardy
KILLERHAUS - HORROR DER GRAUSAMSTEN ART *	CRAWLSPACE	USA/I	1986	David Hardy
DER KILLER HINTER DER MASKE *	SAVAGE WEEKEND /THE UPSTATE MURDERS	USA	1976	David Paulsen
DER KILLER MIT DEN FROSCHAUGEN	COVER GIRL KILLER	GB	1959	Terry Bishop
KILLER - TAGEBUCH EINES SERIENMÖRDERS *	KILLER: A JOURNAL OF MURDER	USA	1996	Tim Metcalfe

DER KILLER VON WIEN	LO STRANDO VIZIO DELLA SIGNORA WARDH	I/SPA	1970	Sergio Martino
KILLERS RUN *	FATAL PULSE	USA	1987	Anthony J. Christopher
KILLING ANNIE *	KILLING ANNIE	USA	1994	Paul Leder
KILLING COP *	THE CHINA LAKE MURDERS	USA	1989	Aian Metzger
KILLING HANDS	SKETCHES OF A KILLER	USA	1978	Paul Leder
KILLING TIME *	KILLING TIME	GB	1997	Bharat Nalluri
DER KINDERMÖRDER - EINE FAMILIE IN ANGST *	WITH HARMFUL INTENT	USA	1993	Richard Friedman
KNIGHT MOVES *	KNIGHT MOVES	D/USA	1991	Carl Schenkel
KOMMISSAR BECK - DIE NEUEN FÄLLE: AUGE UM AUGE *	BECK/ ÖGA FÖR ÖGA	SCH/ DÄ/D	1997	Kjell Sundvall
KOMMISSAR MAIGRET STELLT EINE FALLE *	MAIGRET TEND UN PIEGE	F	1957	Jean Delannoy
DER KOPFGELDJÄGER	BARE NUCKLES	USA	1978	Don Edmonds
DER KUSS DES MÖRDERS *	PROFILE FOR MURDER	USA	1995	David Winning
DER KUSS DES TIGERS *	DER KUSS DES TIGERS	D/F	1988	Petra Haffter
L.A.POLICE: MORD AUF DEM FREEWAY *	POLICE STORY II: THE FREEWAY KILLINGS	USA	1986	William A. Graham
L.A.RIPPER *	THE FINISHING TOUCH	USA	1991	Fred Gallo
L.A.TASKFORCE *	L.A.TASKFORCE	USA	1994	Stephen Lieb
LADY HUNTER *	LADY HUNTER	HON	1993	Lee Jua Nan
LADYKILLERS *	LADYKILLERS	USA	1988	Robert Lewis
LAILA	MANTIS IN LACE	USA	1968	William Rotsler
LAST DANCE – TÖDLICHE LEIDENSCHAFT *	LAST DANCE	USA	1992	Anthony Markes
LAURIN *	LAURIN	D	1988	Robert Sigl
LAUTER ANSTÄNDIGE LEUTE	LAUTER ANSTÄNDIGE LEUTE	D	1978	Diethard Klante
LEA KATZ - DIE KRIMINAL-PSYCHOLOGIN: EINER VON UNS *	DITO	D	1997	Konrad Sabrantzky
LEADSVILLE NIGHTS *	THE EVICTORS	USA	1979	Charles B. Pierce
LEBENDIG BEGRABEN - MORD AUF SENDUNG *	EVERY BREATH YOU TAKE	USA	1993	Steve Bing
LEBENSLANG IST NICHT GENUG *	DITO	D	1996	Sigi Rothemund
EINE LEICHE ALS BEWEIS	BODY OF EVIDENCE	USA	1988	Roy Campanella II
DER LEICHENGIEßER	THE CRUCIBLE OF TERROR	GB	1971	Ted Hooker
LIEBE UND ANDERE GRAUSAMKEITEN *	LOVE AND HUMAIN REMAINS	KAN	1993	Denys Arcard
DIE LIEBE, DAS LEBEN, DER TOD*	LA VIE, L'AMOUR, LA MORT	F/I	1968	Claude Lelouch
LIEBLING HÄLST DU MAL DIE AXT *	SO I MARRIED AN AXE MURDERER	USA	1993	Thomas Schlamme
LIVE AUS DER TODESZELLE *	LIVE FROM DEATH ROW	USA	1991	Patrick Dancan
EIN LOCKVOGEL FÜR DEN MÖRDER *	INDECENT BEHAVIOUR 3	USA	1995	Kelly Cauthen
THE LODGER *	THE LODGER	GB	1926	Alfred Hitchcock
LOVE TO KILL *	THE LAST HORROR FILM	USA	1981	David Winters
LULU	LULU	D	1962	Rolf Thiele
LULU	LULU	D	1980	Walerian Borowczyk
M	M	USA	1951	Joseph Losey
M - EINE STADT SUCHT EINEN MÖRDER *	M-EINE STADT SUCHT EINEN MÖRDER	D	1931	Fritz Lang
DIE MACHT DER GEWALT *	SOMEONE TO DIE FOR	USA	1995	Clay Borris
MAD COP *	PSYCHOCOP	USA	1989	Wallace Potts

DIE MÄDCHENFALLE - DER TOD KOMMT ONLINE *	DIE MÄDCHENFALLE - DER TOD KOMMT ONLINE	D	1997	Peter Ily Huemer
DAS MÄDCHEN MIT DEN SCHWARZEN STRÜMPFEN *	GIRL IN BLACK STOCKINGS	USA	1957	Howard W. Koch
EINE MÄNNERSACHE *	UNE AFFAIRE D'HOMMES	F	1981	Nicolas Ribowski
MALASTRANA	MALASTRANA	D//JUG	1971	Aldo Lado
MALICE - EINE INTRIGE *	MALICE	USA	1993	Harold Becker
MANHATTAN 2 UHR NACHTS *	FEAR CITY	USA	1983	Abel Ferrara
MANHUNT - EINE STADT JAGT EINEN MÖRDER *	MANHUNT: SEARCH FOR THE NIGHT STALKER	USA	1989	Bruce Seth Green
MANIAC COP *	MANIAC COP	USA	1987	William Lustig
MANIAC COP 2 *	MANIAC COP 2	USA	1990	William Lustig
MANIAC COP 3 *	MANIAC COP: BADGE OF SILENCE	USA	1992	William Lustig
DER MANN AUF DEM BALKON *	MANNEN PA BALKONGEN	SCH	1992	Daniel Alfredson
DER MANN AUF DER SCHAUKELE *	MAN ON A SWING	USA	1973	Frank Perry
MANN BEIßT HUND *	MAN BITES DOG / C'EST ARRIVÉ PRÈS DE CHEZ VOUS	BEL	1992	Remy Belvaux, André Bonzel, Benoit Poelvoorde
DER MANN DER NIEMALS STARB *	THE MAN WHO WOULDN'T DIE	USA	1993	Bill Condon
DER MANN, DER PETER KÜRTEN HIEß	VAMPIRE DE DUSSELDORF	F/SPA	1965	Robert Hossein
DER MANNEQUINMÖRDER *	INTO THE DARKNESS	GB/CH	1986	David Kent Watson
EIN MANN FÜR ALLE FÄLLE: DIE HURE BABYLON *	DITO	D	1997	Erwin Keusch
EIN MANN LÄUFT AMOK / AMBITION *	PERFECT STORY	USA	1990	Scott D. Goldstein
DER MANN NEBENAN *	A DEMON IN MY VIEW	D	1991	Petra Haffter
EIN MANN WIE DYNAMIT *	TEN TO MIDNIGHT	USA	1982	J.Lee Thompson
MAN TROUBLE - AUF DEN HUND GEKOMMEN *	MAN TROUBLE	USA	1991	Bob Rafelson
MARY REILLY *	MARY REILLY	GB	1995	Steven Frears
DIE MASCHINE *	LA MACHINE	F/D	1994	Francois Dupeyron
DIE MASKE DES GRAUENS *	LA CORRUPCION DE CHRIS MILLER	SPA	1973	Juan Antonio Bardem
MATADOR *	MATADOR	SPA	1986	Pedro Almodovar
MC-FARLIN-DAS LETZTE OPFER *	DITO	D	1996	WOM
MEIN BRUDER KAIN *	RAISING KAIN	USA	1992	Brian de Palma
MEIN SOHN - DER MÖRDER *	MURDER AT MY DOOR	USA	1996	Eric Till
MEIN TÄGLICHER MORD *	HEADS	KAN	1993	Paul Shapiro
DER MENSCHENJÄGER *	PRESCRIPTION FOR MURDER	USA	1995	Catherine Cyran
MICKEY *	MICKEY	USA	1991	Dennis Dimster-Denk
MIDNIGHT CONFESSIONS - INTIME GESTÄNDNISSE *	MIDNIGHT CONFESSIONS	USA	1993	Allan Shustak
MIDNIGHT KILLER	MIDNIGHT KILLER	I	1985	John Old jr.
MIDNIGHT MATINEE *	MIDNIGHT MATINEE	USA	1989	Richard Martin
MIDNIGHT RIDE - IN DEN KLAUEN DES FRAUENMÖRDERS *	MIDNIGHT RIDE	USA	1992	Bob Balver
MIKE MENDZ' KILLERS *	MIKE MENDZ' KILLERS	USA	1996	Mike Mendez
MIT DEN AUGEN EINER TOTEN *	THROUGH DEAD EYES	USA	1994	Robert Brody
MIT MOTORSÄGEN SPÄßT MAN NICHT	HOLLYWOOD CHAINSAW HOOKERS	USA	1987	Fred Olen Ray
MITTAGSMÖRDER / TODESANGST	THE SADIST	USA	1963	James Landis

DAS MONSTER *	IL MOSTRO	I/F	1994	Roberto Benigni
MÖRDER-ELITE/MÖRDERBANDE*	MURDER ELITE	GB	1985	Claude Whatham
EIN MÖRDER GEHT VORBEI *	UN PASSASSIN QUI PASSE	F	1981	Michael Vianey
DER MÖRDER IN MIR *	THE KILLER INSIDE ME	USA	1976	Burt Kennedy
DER MÖRDER IN UNSERER MITTE	LE TUEUR EST PARMI NOUS	F	1983	Odile Barski
EINE MÖRDERISCHE LIEBE *	EINE MÖRDERISCHE LIEBE	D	1995	Thomas Kirdorf
DAS MÖRDERISCHE PARADIES *	THE MEAN SEASON	USA	1985	Philipp Barsos
MÖRDERISCHER TRIEB *	SHE KNOWS TOO MUCH	USA	1989	Paul Lynch
MÖRDERISCHE UNSCHULD *	DEADLY INNOCENTS	USA	1988	Hugh Parks
DEN MÖRDER TRIFFT MAN AM BUFFET *	BUFFET FROID	F	1979	Bertrand Blier
DER MÖRDER UND SEIN KIND *	DITO	D	1995	Matti Geschonneck
MORD AN DER THEMSE	MURDER BY DECREE	KAN/ GB	1978	Bob Clark
MORD AUF DER GOLDEN GATE BRÜCKE *	THE GOLDEN GATE MURDERS	USA	1979	Walter Grauman
MORD BIZARR *	TUNNEL VISION	AUS	1994	Clive Fleury
DIE MORDE DES HERRN ABC *	THE ALPHABET MURDERS	GB	1963	Frank Tashlin
MORD IM PARADIES	MURDER IN PARADISE	USA	1990	Fred Walton
MORD IST DIE RACHE *	DONATO&DAUGHTER	USA	1993	Rod Holcomb
MORDLUST *	THE KILLING KIND	USA	1972	Curtis Harrington
MORD ZWISCHEN DEN ZEILEN *	WRITER'S BLOCK	USA	1991	Charles Correll
MOVIEKILLER - EINE BESTIE DREHT DURCH *	MURDER ON LINE UP	GB/ SCH	1989	Anders Palm
MRS.LYNCH	MRS.LYNCH	USA	1981	William Asher
MURDER BLUES *	MURDER BLUES	USA	1990	Anders Palm
MURDER ROCK *	DANCING DEATH	I	1984	Lucio Fulci
MUTIGE ZEUGIN / DEN KILLER IM NACKEN *	ONE WOMAN'S COURAGE	USA	1994	Charles Robert Carner
DIE NACHT DER APOCALYPSE *	LADY STAY DEAD	AUS	1981	Terry Bourke
DIE NACHT DER GENERALE *	LA NUIT DES GENERAUS	GB/F	1966	Anatole Litvak
DIE NACHT DER ROLLENDEN KÖPFE	PASSI DI DANZA SU UNA LAMA DI RASOIO	I/SPA	1972	Maurizio Pradeaux
EINE NACHT DES SCHRECKENS	DEFEKT	UNG	1984	Lajos Fazekas
NACHT OHNE ZEUGEN	PENDULUM	USA	1968	George Schaefer
NACHTS, WENN DER MÖRDER KOMMT *	OUT OF THE DARKNESS	USA	1985	Jud Taylor
NACHTS, WENN DER TEUFEL KAM*	dito	D	1957	Robert Siodmak
NACHTS, WENN DER TOD LAUERT / DER BLUTZEUGE *	TROUGH NAKED EYES	USA	1983	John Llewellyn Moxey
DER NACKTE WAHNSINN *	TOO SCARED TO SCREAM	USA	1982	Tony Lobianco
NACKT SIND SEINE ÖFFER	X+YY-FORMEL DES BÖSEN	D	1969	Teya Piegeler, Pavle Jovic
NAKED KILLER *	NAKED KILLER	HON	1992	Clarence Ford
NATURAL BORN KILLER *	NATURAL BORN KILLER	USA	1994	Oliver Stone
NEBELMÖRDER	NEBELMÖRDER	D	1964	Eugen York
DAS NETZ *	DAS NETZ	D	1976	Manfred Purzer
NEVER CRY DEVIL / WER DEN TEUFEL RUFT *	NIGHT VISITOR	USA	1989	Rupert Hitzig
NEVER TALK TO STRANGERS / SPIEL MIT DEM FEUER *	NEVER TALK TO STRANGERS	USA	1995	Peter Hall
DER NEW YORKER RIPPER *	NEW YORK RIPPER	I	1981	Lucio Fulcio
NIGHTMARE BEACH *	WELCOME TO SPRING BREAK	USA	1988	Harry Kirkpatrick
NIGHTMARE - HOTEL DES	NIGHTMARE ON THE 13TH	USA	1990	Walter Grauman

GRAUENS *	FLOOR			
NIGHTMARE ON THE STREET *	NIGHTMARES	AUS	1980	John Lamond
NIGHT RIPPER - DAS MONSTER VON FLORENZ *	IL MOSTRO DI FIRENZE	I	1986	Cesare Ferrario
NIGHT TALK-TÖDLICHES LIEBESGEFLÜSTER *	LISTEN	USA	1996	Gavin Wilding
NIGHT VISION - DER NACHTJÄGER *	NIGHT VISION	USA	1997	Gil Bettman
NIGHTWATCH *	NIGHTWATCH	DÂN	1994	Ole Bamedal
OCCULT *	GOOD NIGHT, GOOD BLESS /LUCIFER	GB	1987	John Eyres
OPEN HOUSE - TRAUTES HEIM KANN TÖDLICH SEIN *	OPEN HOUSE	USA	1988	Jag Mundhra
OUTCAST - DER TEUFELS-PAKT *	OUTCAST	USA	1990	Roman Buchok
OUT OF THE DARK *	OUT OF THE DARK	USA	1988	Michael Schroeder
THE PAPERBOY – MÖRDERISCHE UNSCHULD *	THE PAPERBOY	USA	1994	Douglas Jackson
PARANOIA - ALLEIN MIT DEM KILLER *	PARANOIA	USA	1996	Larry Brand
PARFÜM DES TODES *	ULTIMATE DESIRE	USA	1994	Rodney McDonald
DER PARKHAUSMÖRDER *	DER PARKHAUSMÖRDER	D	1996	Michael Keusch
PARTY LINE *	PARTY LINE	USA	1988	William Webb
PAST MIDNIGHT / OHNE JEDE REUE *	PAST MIDNIGHT	USA	1992	Jan Eliasberg
EINE PECHSCHWARZE NACHT	SHADOWS RUN BLACK	USA	1984	Howard Heard
PENALTY PHASE - TAGE DER ENTSCHEIDUNG *	PENALTY PHASE	USA	1986	Tony Richardson
PENTAGRAMM - MACHT DES BÖSEN *	THE FIRST POWER	USA	1989	Robert Resnikoff
PERFECT KILLER - HINTER DER KAMERA LAUERT DER TOD *	ART OF DYING	USA	1991	Wings Hauser
PHANTOMKILLER *	THE TOWN THAT DREADED SUNDOWN	USA	1976	Charles B. Pierce
PLAY NICE *	PLAY NICE	USA	1993	Terri Treas
DIE POLIZEICHIFFS VON DELANO	CHIEFS I-III	USA	1985	Jerry London
PORNO-BESTIE	ANTI-SEX-BRIGADE	BEL	1970	Yoseph W. Rental
DER PORNOKILLER	LAS VEGAS STRANGLER	USA	1969	Williams Collins
DAS PORTRÄT DES KILLERS / ANGRIFF AUS DEM DUNKEL	SKETCH ARTIST 2: HANDS THAT SEE	USA	1994	Jack Sholder
POST MORTEM - DER NUTTENMÖRDER *	POST MORTEM - DER NUTTENMÖRDER	D	1996	Wolfgang F. Henschel
DER PREIS DER LEIDENSCHAFT *	SPARKS: THE PRICE OF PASSION	USA	1990	Richard Colla
DER PREIS DER SCHÖNHEIT *	VICTIM OF BEAUTY	KAN	1991	Paul Lynch
PRIME TARGET - JAGD AUF DEN BOMBENLEGER *	PRIME TARGET	USA	1989	Robert Collins
PROM NIGHT IV - DAS BÖSE AUS DEM DUNKEL *	PROM NIGHT IV-DELIVER US FROM EVIL	USA	1991	Clay Borris
PROM NIGHT - DIE NACHT DES SCHLÄCHTERS *	PROM NIGHT	USA	1979	Paul Lynch
PSYCHIC *	PSYCHIC	USA	1990	George Michalka
PSYCHO *	PSYCHO	USA	1960	Alfred Hitchcock
PSYCHO II *	PSYCHO II	USA	1982	Richard Franklin
PSYCHO III *	PSYCHO III	USA	1985	Anthony Perkins
PSYCHO IV *	PSYCHO IV-THE BEGIN-	USA	1990	Mick Garris

	NING			
PSYCHOCK *	SILENT SCREAM	USA	1979	Dennis Harris
PSYCHO-COP 2 *	PSYCHO COP RETURNS	USA	1992	Rif Coogan
PSYCHO-RIPPER	NEVER PICK UP A STRANGER	USA	1979	Joseph Bigwood
DER PUPPENMÖRDER *	THE PSYCHOPATH	GB	1965	Freddie Francis
RÄCHER DER NACHT *	NIGHTSTALKER	USA	1985	Max Kleven
DAS RÄTSEL DES SILBERNEN HALBMONDES *	DAS RÄTSEL DES SILBERNEN HALBMONDES	D/I	1972	Umberto Lenzi
THE RAGE - IM RAUSCH DER GEWALT *	THE RAGE	KAN	1996	Sidney J. Furie
RAINKILLER - TOD IM REGEN *	THE RAIN KILLER	USA	1990	Ken Stein
RAMPAGE - ANKLAGE: MASSENMÖRDER *	RAMPAGE	USA	1987	William Friedkin
DER RASIERMESSERKILLER *	CENTERFOLD GIRLS	USA	1980	John Peyser
RAUSCHGIFT CURARE	IDENTITE JUDICAIRE	F	1950	Hervé Bromberger
RAW NERVE *	RAW NERVE	USA	1991	David A. Prior
REASON TO DIE *	REASON TO DIE	USA	1990	Tim Spring
DAS RECHT BIN ICH *	ONE MAN JURY	USA	1978	Charles Martin
RED MOON – JAGDREVIER HIGHSCHOOL *	BLOODMOON	AUS	1989	Alec Mills
RED WEDDING NIGHT *	HATCHED FOR A HONEYMOON	SPA/I	1974	Mario Bava
REISE INS GRAUEN	TWISTED NIGHTMARE	USA	1987	Paul Hunt, Charles P. Moore
RENDEVOUZ MIT EINER MÖRDEIN /TÖDLICHE BEKANNTSCHAFTEN *	PERSONALS	KAN	1989	Steven H. Stern
RETURN OF THE FAMILY MAN *	RETURN OF THE FAMILY MAN	USA	1988	John Murowski
RETURN OF THE HITCHER *	HITCHER 2/ CAMPER/ HITCHER IN THE DARK	USA	1989	Humphrey Humbert
RETURN TO HORROR HIGH *	RETURN TO HORROR HIGH	USA	1987	Bill Froehlich
DER RICHTER UND DER MÖRDER *	LE JUGE ET L'ASSASSIN	F	1976	Bertrand Tavernier
THE RIPPER *	THE RIPPER	USA	1986	Christopher Lewis
THE RIPPER / JACK'S BACK *	THE RIPPER /JACK'S BACK	USA	1988	Rowdy Herrington
RIPPERMAN *	RIPPERMAN	USA	1994	Phil Sears
ROCKNACHT DES GRAUENS *	NEW YEAR EVIL	USA	1980	Emmet Alston
THE ROSARY MURDERS / DER MÖRDER MIT DEM ROSENKRANZ *	THE ROSARY MURDERS	USA	1987	Fred Walton
DER ROSENMÖRDER *	DER ROSENMÖRDER	D	1997	Matti Geschonneck
DER ROTE IBIS *	L'IBIS ROUGE	F	1975	Jean Pierre Mocky
ROTE LIPPEN	SADISTEROTICA	D/SPA	1967	Jess Franco
DIE RÜCKKEHR DES UNBEGREIFLICHEN *	RETRIBUTION	USA	1987	Guy Magar
RUN IF YOU CAN *	RUN IF YOU CAN	USA	1987	Virginia Lively Stone
RUSH WEEK *	RUSH WEEK	USA	1989	Bob Balver
SAIGON *	OFF LIMITS	USA	1987	Christopher Crowe
DER SANDMANN *	DER SANDMANN	D	1995	Nico Hoffmann
SATAN'S BLADE *	SATAN'S BLADE	KAN	1987	Scott Castillo jr.
DER SCHATTEN AM FENSTER *	FINGERS AT THE WINDOW	USA	1942	Charles Lederer
SCHATTEN DES GRAUENS *		USA	1995	Jag Mundhra
SCHATTEN UND NEBEL *	SHADOWS AND FOG	USA	1992	Woody Allen
SCHIZOID *	SCHIZOID	USA	1980	David Paulsen
SCHIZOPHRENIA *	THE SURROGATE	KAN	1984	Don Carmondy
DER SCHLACHTER *	LE BOUCHER	F/I	1969	Claude Chabrol
DAS SCHLAFZIMMERFENSTER *	THE BEDROOMWINDOW	USA	1987	Curtis Hanson

SCHLAG 12 IN LONDON *	THE TWO FACES OF DR.JECKYLL	GB	1960	Terence Fisher
DER SCHLITZER	LA CASA SPERDUTA NEL PARCO	I	1979	Ruggero Deodato
DER SCHOCHOLADEN-SCHNÜFFLER *	dito	D	1985	Jiri Menzel
SCHÖN, NACKT UND LIEBES-TOLL *	RIVELAZIONE DI UN MANIACO AL CAPO DELL SQUADRA MO	I	1972	Roberto Montero
DIE SCHÖNEN MORDE DES ERIC BINFORD *	FADE TO BLACK	USA	1980	Vernon Zimmermann
SCHRAMM *	SCHRAMM	D	1993	Jörg Buttgerit
DER SCHRECKEN DER LONDON-BRIDGE *	BRIDGE ACROSS TIME / TERROR AT LONDON BRIGDES	USA	1986	E.W. Swackhamer
SCHREIE IM WALD *	IN THE DEEP WOODS	USA	1992	Charles Correll
SCHREI IN DER NACHT *	CRY IN THE NIGHT	KAN	1992	Robin Spry
SCHREI IN DER STILLE *	REFLECTING SKIN	GB	1990	Philip Ridley
DER SCHUTZENGE * *	DER SCHUTZENGE	D	1997	Uwe Janson
SCHUTZLOS AUSGELIEFERT *	NO ONE COULD PROTECT HER	USA	1995	Larry Shaw
DAS SCHWARZE MUSEUM	HORRORS OF THE BLACK MUSEUM	GB	1959	Arthur Crabtree
DER SCHWARZE STRUMPF	CERNA PUNCOCHA	CSSR	1987	Otakar Fuka
DAS SCHWEIGEN DER HAMMEL *	THE SILENCE OF THE HAMS	USA	1993	Ezio Greggio
DAS SCHWEIGEN DER LÄMMER *	THE SILENCE OF THE LAMBS	USA	1990	Jonathan Demme
SCOTLAND YARD GREIFT EIN	THE LODGER	USA	1944	John Brahm
SCREAM *	SCREAM	USA	1996	Wes Craven
SCREAM 2 *	SCREAM 2	USA	1997	Wes Craven
SCREAMPLAY	SCREAMPLAY	USA	1984	Rufus Butler Seder
SEA OF LOVE *	SEA OF LOVE	USA	1989	Harold Becker
SEIN LEBEN IN MEINER GEWALT *	THE OFFENCE	GB	1972	Sidney Lumet
DIE SELTSAME GESCHICHTE VON DR.JECKYLL	THE STRANGE CASE OF DR.JECKYLL	USA	1968	Charles Jarrott
SENSATION *	SENSATION	USA	1995	Brian Grant
SERIAL MOM - WARUM LÄSST MAMA DAS MORDEN NICHT *	SERIAL MOM	USA	1994	John Waters
DER SERIENKILLER - KLINGE DES TODES *	DER SERIENKILLER - KLINGE DES TODES	D	1997	Kaspar Heidelberg
DIE SERIENMÖRDERIN *	PREY OF THE CHAMELEON	USA	1991	Fleming Fuller
SEX-RADIO *	POWER 98	USA	1995	J. Hellman
SHADOW HUNTER *	SHADOW HUNTER	USA	1992	J.S. Cardone
SHADOW KILLER *	SHADOW KILLER	USA	1995	Pierre David
SHADOW OF MURDER *	ALL AMERICAN MURDER	USA	1991	Anson Williams
SHALLOW GRAVE - REISE IN DIE HÖLLE	SHALLOW GRAVE	USA	1987	Richard Styles
SHERLOCK HOLMES GRÖßTER FALL *	A STUDY IN TERROR	GB	1965	James Hill
SHOCKER *	SHOCKER	USA	1989	Wes Craven
SHOTGUN	SHOTGUN	USA	1989	Addison Randall
SIEBEN *	SEVEN	USA	1995	David Fincher
SIEBEN FEUER DES TODES *	SIEBEN FEUER DES TODES	D	1997	Carlo Rola
SIEBEN MONDE *	SIEBEN MONDE	D	1997	Peter Fratzscher
SILENT MADNESS *	SILENT MADNESS	USA	1984	Simon Nuchtern
SLEEPING CAR *	THE SLEEPING CAR	USA	1989	Douglas Curtis
SLEEPING DOGS *	WHERE SLEEPING DOGS LIE	USA	1991	Charles Finch

SLIVER *	SLIVER	USA	1993	Philipp Noyce
SLUMBER PARTY MASSACRE *	SLUMBER PARTY MASSACRE	USA	1987	Deborah Brock
SNAPDRAGON - BLUTIGE BEGIERDE *	SNAPDRAGON	USA	1993	Worth Keeter
DER SONNTAGSMÖRDER *	WEEKENDKILLER	F	1985	Jose Giovanni
SPLIT-EDGE OF SANITY *	EDGE OF SANITY	GB	1988	Gerard Kikoine
DIE SPUR DES SCHLITZERS *	GETTING EVEN	I	1988	Leandro Lucchetti
SPUR IN DEN TOD 3 / ENGEL DES TODES *	ANGEL OF DEATH / INTIMATE TERROR	USA	1991	Bill L. Norton
SPUREN VON ROT *	TRACES IN RED	USA	1992	Andy Wolk
EINE STADT SUCHT EINEN MÖRDER	JACK THE RIPPER	GB	1958	Robert S. Baker, Monty Berman
STAY AWAKE – NACHT DES GRAUENS *	THE STAY AWAKE	USA	1987	John Bernard
DAS STENDHAL SYNDROME *	LA SINDROME DI STENDHAL	I	1995	Dario Argento
STEFFATHER II - DU KANNST DEM TERROR NICHT ENTKOMMEN *	THE STEPFATHER II	USA	1989	Jeff Burr
STIEFEL DIE DEN TOD BEDEUTEN *	SEE NO EVIL	GB	1971	Richard Fleischer
DER STILLE HERR GENARDY *	DER STILLE HERR GENARDY	D	1996	Carlo Rola
STILLE NACHT, HORROR NACHT *	SILENT NIGHT, DEADLY NIGHT	USA	1986	Charles Sellier jr.
STIMME DER DUNKELHEIT *	WHY A STRANGER CALLS BACK	USA	1993	Fred Walton
STIMME DES TODES *	LISA	USA	1989	Gary A. Sherman
STONE COLD DEAD *	STONE COLD DEAD	KAN	1977	George Mendeluk
STREETS / STRAßEN DES SCHRECKENS *	STREETS	USA	1989	Katt Shea Ruben
STRINGER *	STRINGER	USA	1993	Michael DeLuise
STRIPPED TO KILL *	STRIPPED TO KILL	USA	1987	Katt Shea Ruben
STRIPPED TO KILL 2 *	STRIPPED TO KILL 2	USA	1988	Katt Shea Ruben
STRIPSHOW *	MIDNIGHT TEASE II	USA	1995	Richard Styles
STUMME SCHREIE / DIE GROTTEN DER VERGESSENEN LEICHEN *	LA NOTTE CHE EVELYN USCÌ DALLA TOMBA	I	1971	Emilio P. Miraglia
DAS STUMME UNGEHEUER *	SILENT RAGE	USA	1981	Michael Miller
DAS SÜßE DER FREMDEN *	DAS SÜßE DER FREMDEN	D	1996	Michael Kobs
DER SÜßE DUFT DES TODES *	THOSE BEDROOM EYES	USA	1992	Leon Ichaso
SUNSET-KILLER *	RELENTLESS	USA	1988	William Lustig
SUNSET-KILLER 2 - DEAD ON *	DEAD ON	USA	1991	Michael Schroeder
SUNSET-KILLER 3 *	RELENTLESS 3	USA	1992	James Lemmo
SUNSET-KILLER 4 – DER ERLÖSER *	RELENTLESS IV - THE REDEEMER	USA	1994	Oley Sassone
DIE SUPEROHREN	LES OREILLES ENTRE LES DENTS	F	1987	Patrick Schulmann
SWITCHBACK - GNADENLOSE FLUCHT *	SWITCHBACK	USA	1997	Jeb Stuart
TAINED LOVE - GEFAHRLICHES VERLANGEN *	WELCOME TO FEAR	USA	1995	Jag Mundhra
TANZ MIT DEM TOD *	DANCE WITH DEATH	USA	1991	Charles Philipp Moore
TELE-TERROR	THE SEDUCTION	USA	1980	David Schmoeller
TENEBRAE *	TENEBRAE	I	1982	Dario Tovati
TERROR EYES - DER FRAUENKÖPFER *	TERROR EYES	USA	1980	Kennteth Hughes
TERROR ON TOUR *	THE TERROR	USA	1980	Don Edmonds
TERROR TRAIN – MONSTER IM NACHTEXPRESS *	TERROR TRAIN	USA	1979	Roger Spottiswoode
DER TEUFISCHE	THE DEMON	SA	1981	Percival Rubens

DER TEUFLISCHE MR.FROST *	THE DEADLY MISTER FROST	USA/F	1990	Philippe Setbon
DIE TEUFLISCHEN DER INSEL	ISLAND OF DEATH / CRUEL DESTINATION	GRI	1975	Nico Mastorakis
TEXAS CHAINSAW MASSACRE - DIE RÜCKKEHR *	TEXAS CHAINSAW MASSACRE III	USA	1994	Kim Henkel
TIGERKRALLE *	TIGER CLAWS	USA	1992	Kelly Makin
DER TODESENGEL VOM GRAND CENTRAL *	TERROR ON TRACK 9	USA	1992	Robert Iscove
TODESKREIS LIBELLE	OPERATION MANTIS	GB	1977	Leon Klimovsky
TODESPARTY II *	CUTTING CLASS	USA	1989	Rospo Pallenberg
TODESREIGEN *	TODESREIGEN	D	1993	Vivian Naefe
TODESSCHREI AM TELEFON	DON'T ANSWER THE PHONE / THE HOLLYWOOD STRANGLER	USA	1979	Robert Hammer
TODESSCHREIE *	DEATH SCREAM	USA	1975	Richard T. Heffron
TODESSCHREIE IM MÄDCHENPENSIONAT	BURIED ALIVE	USA	1989	Gérard Kikoine
DAS TODESSPIEL - DIRTY HARRY V *	THE DEAD POOL	USA	1988	Buddy van Horn
TODESTRÄUME *	MURDER BY NIGHT	USA	1990	Paul Lynch
TOD IM KALTEN MORGENLICHT *	THE COLD LIGHT OF DAY	D/GB/NL	1995	Rudolf van der Berg
DER TOD LÖSCHT ALLE SPUREN *	BLOW OUT	USA	1981	Brian de Palma
TODSÜNDEN *	MARTIALS SINS	USA	1992	Bradford May
DER TOD WAR SCHNELLER *	A MIND TO KILL	GB	1991	Peter Edwards
TÖDLICHE BEGIERDE	AROUSSED	USA	1967	Anton Holden
DER TÖDLICHE FEIND *	DEADLY INTRUDER	USA	1986	John McCauley
TÖDLICHE FERIEEN *	AND SOON THE DARKNESS	GB	1970	Robert Fuest
TÖDLICHE GOTTESANBETERIN *	PRAYING MANTIS	USA	1993	James Keach
TÖDLICHE LÜGE *	TÖDLICHE LÜGE	D	1993	Ate de Jong
TÖDLICHE NAHE *	STRIKING DISTANCE	USA	1993	Rowdy Herrington
TÖDLICHER ZWANG	WANTED FOR MURDER	GB	1946	Lawrence Huntington
TÖDLICHE SPIELE	DEADLY GAMES / WHO FELL ASLEEP	USA	1982	Scott Mansfield
TÖDLICHE SÜNDEN-SCHREI HINTER KLOSTERMAUERN *	DEADLY SINS	USA	1995	Michael Robison
EIN TÖDLICHES VERGEHEN *	EIN TÖDLICHES VERGEHEN	D	1995	Tony Randall
TÖDLICHE VERGANGENHEIT *	B.L.STRIKER.:DANCERS TOUCH	USA	1989	William A. Fraker
DER TOTENKOPF-MÖRDER	EXCLUCIVE	USA	1992	Alan Metzger
DER TOTMACHER *	DER TOTMACHER	D	1995	Ronald Kamakar
DER TOURIST / DER POSTKARTENMÖRDER *	DER TOURIST	D	1995	Urs Egger
THE TRANSFORMER *	THE ASTRAL FACTOR / INVISIBLE STRANGER	USA	1987	John Florea
DER TRIEBMÖRDER *	LA BESTIA UCCIDE A SANGUE FREDDO	I	1971	Fernando di Leo
TRUCK DRIVER *	ROAD GAMES	AUS	1980	Richard Franklin
TURBULENCE *	TURBULENCE	USA	1997	Robert Butler
TWISTS OF TERROR *	TWISTS OF TERROR	USA	1997	Douglas Jackson
THE UGLY *	THE UGLY	NEU	1996	Scott Reynolds
ULTIMATE CHASE - DIE LETZTE JAGD *	ULTIMATE CHASE	USA	1995	Albert Pyun
ULTRAVIOLETT - IM TAL DES TODES *	ULTRAVIOLET	USA	1991	Mark Griffiths
UND DER TOD WARTET SCHON	THE PREY	USA	1988	Edwin Scott Brown

UND WIEDER IST FREITAG DER 13. *	FRIDAY THE 13TH - PART 3	USA	1982	Steve Miner
DAS UNGEHEUER VON LONDON *	DITO	D	1964	Edwin Zbonek
DAS UNHEIMLICHE AUGE *	DELIRIUM	I	1986	Lamberto Bava
DER UNHEIMLICHE UNTERMETER	MAN IN THE ATTIC	USA	1953	Hugo Fregonese
UNMORALISCHES BEGEHREN - IM BANNE DER PSYCHOPATHIN *	RUKES OF OBSESSION	USA	1994	Rick King
DAS UNSICHTBARE AUGE *	SOMEONE IS WATCHING YOU	USA	1978	John Carpenter
UNTER DER HAUT *	BAYO LA PIEL	SPA/P E/D	1996	Francisco J. Lombardi
UNTER UNGEKLÄRTEN UMSTÄNDEN *	CIRCUMSTANCES UNKNOWN	USA	1995	Robert Lewis
VATERTAG *	STEPPFATHER III	USA	1992	Guy Magar
VEGAS VICE *	VEGAS VICE	USA	1994	Joey Travolta
VELVET DREAMS - WENN TRÄUME TÖDLICH ENDEN *	HIDDEN RAGE	USA	1988	Shuki Levy
DER VENUSMÖRDER *	DER VENUSMÖRDER	D	1996	Domenique Othenin-Girard
VERFLUCHTES AMSTERDAM *	AMSTERDAMNED	NL	1987	Dick Maas
VERGEWALTIGT	VIOLATED	USA	1953	Walter Strate
VERHASSTES BLUT	BLOOD CLAN	KAN	1991	Charles Wilkinson
VERHEIRATET MIT EINEM MÄDCHENMÖRDER *	FATAL VOWS: THE ALEXANDRA O'HARA STORY	USA	1994	John Power
DAS VERHÖR *	GARDE À VUE	F	1981	Claude Miller
DER VERLORENE *	DER VERLORENE	D	1951	Peter Loore
VERSCHWÖRUNG DES BÖSEN	WHEN THE BOUGH BREAKS	USA	1986	Wadis Hussein
DAS VERSPRECHEN	DAS VERSPRECHEN	I/CH/D	1979	Alberto Negrin
VICE GIRLS - MIT KÖPFCHEN UND KURVEN *	VICE GIRLS	USA	1995	Richard Gabai
VIRTUOSITY *	VIRTUOSITY	USA	1995	Brett Leonard
VISIONEN DER ANGST - DIE FRAU MIT DEM ZWEITEN GESICHT *	MURDER IN MIND-A DEADLY VISION	USA	1996	Bill L. Norton
VISIONEN DES SCHRECKENS *	MURDEROUS VISION	USA	1990	Gary Sherman
DAS WACHSFIGURENKABINETT	dito	D	1924	Paul Leni
WACKO - DA WACKELT DIE BUDE	WACKO	USA	1982	Greydon Clark
WARNUNG AUS DEM JENSEITS *	THE HAUNTING OF LISA	USA	1995	Don McBrearty
WAS DER SCHWEDISCHE BUTLER SAH	WHAT THE SWEDISH BUTLER SAW / THE GROOVE ROOM	USA	1974	Vernon P. Becker
WAS MACHT DER TOTE AUF DER WÄSCHELEINE *	STUDENT BODIES	USA	1981	Mickey Rose
DER WEIHNACHTSMÖRDER *	DER WEIHNACHTSMÖRDER	D	1996	Frank Guthke
WENDEKREIS DER ANGST	CIRCLE OF FEAR	I	1992	George B. Lewis
DIE WENDELTREPPEN *	THE SPIRAL STAIRCASE	USA	1945	Robert Siodmak
WENN DIE GONDELN TRAUER TRAGEN *	DON'T LOOK NOW	GB/I	1973	Nicolas Roeg
WETTLAUF MIT DEM MÖRDER *	ED MCBAIN'S 87TH PRECINCT	USA	1995	Bruce Paltrow
WHISPERS - DAS FLÜSTERN *	A WHISPER TO A SCREAM	USA	1989	Robert Bergmann
WHISPER TO KILL *	WHISPERS	USA	1990	Douglas Jackson
WHITE ANGEL *	WHITE ANGEL	GB	1993	Chris Jones
WIE DU MIR, SO ICH DIR	THE CROOKED HEARTS	USA	1972	Jay Sandrich
WILD CACTUS *	WILD CACTUS	USA	1992	Jag Mundhra
WINDPRINTS *	WINDPRINTS	GB	1989	David Wicht
WITCH BITCH - TOD AUS DEM	DEATH SPA / WITCH BITCH	USA	1987	Michael Fischa

JENSEITS				
DER WOLF HETZT DIE MEUTE *	TIGHTROPE	USA	1984	Richard Tuggle
EIN WÜRGER GEHT DURCH DIE STADT	EL VAMPIRO NEGRO	ARG	1957	Roman Vinoly Barreto
DER WÜRGER KOMMT AUF LEISEN SOHLEN	DER WÜRGER KOMMT AUF LEISEN SOHLEN	D/I	1971	Guido Zarli
DER WÜRGER KOMMT UM MITTERNACHT	THE RINGER / THE GAUNT STRANGER	GB	1932	Walter Forde
DER WÜRGER MIT DEM WEIßEN SCHAL	L'ETRANGLEUR	F	1971	Paul Vecchiali
DER WÜRGER VON BOSTON	THE STRANGLER	USA	1963	Burt Topper
DER WÜRGER VON HILLSIDE (BEVERLY HILLS) *	THE HILLSIDE STRANGLER	USA	1989	Steven Gethers
DER WÜRGER VON PARIS *	PHANTOM OF THE RUE MORGUE	USA	1954	Roy del Ruth
WURZELN DES BÖSEN *	ROOTS OF EVIL	USA	1990	Gary Graver
DIE ZÄRTLICHKEIT DER WÖLFE *	dito	D	1973	Uli Lommel
ZIMMER 13 *	ZIMMER 13	D	1963	Harald Reinl
ZIPPERFACE *	ZIPPERFACE	USA	1991	Mansour Pourmond
ZUCKER FÜR DIE BESTIE *	ZUCKER FÜR DIE BESTIE	D	1997	Markus Fischer
ZWANG ZUM TÖTEN *	BLUE VENGEANCE	USA	1988	J.Christian Ingvordson
ZWEI ASSE SCHLAGEN ZU *	PAIR OF ACES	USA	1990	Aaron Lipstadt
ZWEI SUPERTYPEN IN MIAMI-DER KINDERMÖRDER	EXTRA LARGE: MIAMI KILLER	USA/ D/I	1991	Enzo G. Castellari

Der Deutsche Universitäts-Verlag

Ein Unternehmen der Fachverlagsgruppe BertelsmannSpringer

Der Deutsche Universitäts-Verlag wurde 1968 gegründet und 1988 durch die Wissenschaftsverlage Dr. Th. Gabler Verlag, Verlag Vieweg und Westdeutscher Verlag aktiviert. Der DUV bietet hervorragenden jüngeren Wissenschaftlern ein Forum, die Ergebnisse ihrer Arbeit der interessierten Fachöffentlichkeit vorzustellen. Das Programm steht vor allem solchen Arbeiten offen, deren Qualität durch eine sehr gute Note ausgewiesen ist. Jedes Manuskript wird vom Verlag zusätzlich auf seine Vermarktungschancen hin überprüft.

Durch die umfassenden Vertriebs- und Marketingaktivitäten, die in enger Kooperation mit den Schwesterverlagen Gabler, Vieweg und Westdeutscher Verlag erfolgen, erreichen wir die breite Information aller Fachinstitute, -bibliotheken, -zeitschriften und den interessierten Praktiker. Den Autoren bieten wir dabei günstige Konditionen, die jeweils individuell vertraglich vereinbart werden.

Der DUV publiziert ein wissenschaftliches Monographienprogramm in den Fachdisziplinen

Wirtschaftswissenschaft
Informatik
Kognitionswissenschaft
Sozialwissenschaft

Psychologie
Literaturwissenschaft
Sprachwissenschaft

www.duv.de

Änderungen vorbehalten.
Stand: 1.7.2000

Abraham-Lincoln-Str. 46
65189 Wiesbaden

