

es einem nun passt oder nicht, mit dieser Tatsache leben – und die Filmkunst hat sich schon seit längerem darauf eingerichtet –, dass man auch mit den stereotypen Strukturen einer second hand culture künstlerisch umgehen können muss.

Ich wollte hier nicht über die erkannten und möglichen Konsequenzen spekulieren, die das Nicht-Qualitätsfernsehen für die Gesellschaft und besonders die Jüngeren hat. Ich wollte lediglich dazu anregen, dass die Wirkungsforschung die Untersuchungen zur televisionären Gewalt differenziert genug betreibt, um neben den bewussten auch die weniger bewussten Erlebnisgehalte aus dieser Sphäre berücksichtigen zu können.

Anmerkung

- 1 Der vorliegende Beitrag ist die überarbeitete und leicht gekürzte Fassung eines Vortrags, den der Autor am 12.12.1998 auf der Tagung *Qualitätsfernsehen: Qualität mit Quote oder „Kulturfernsehen“* an der Hochschule für Film und Fernsehen „Konrad Wolf“ in Potsdam-Babelsberg gehalten hat.
- 2 Ich denke dabei an Arbeiten von RUMELHART/ORTONY (1977, S.40) und GEORGE MANDLER (1986, S.117).

Literatur

- GROEBEL, JO (1988): *Sozialisation durch Fernsehgewalt*. Ergebnisse einer kulturvergleichenden Studie. In: Publizistik, 1988, S. 33
- Mandler, George (1986): *Aufbau und Grenzen des Bewusstseins*. In: VIKTOR SARRIS / ALLAN PARDOCCI (Hrsg.) (1986): *Die Zukunft der experimentellen Psychologie*. Berlin: Deutscher Verlag der Wissenschaften, S. 115–130
- KUNCZIK, MICHAEL (1996): *Wirkungen von Gewaltdarstellungen in den Medien*. In: *Medien und Gewalt*. Hrsg. vom Bundesministerium des Innern. Bonn
- POLYANI, MICHAEL (1958): *Person Knowledge*. Chicago: University of Chicago Press.
- Rumelhart, DAVID / ANDREW ORTONY (1977): *The Representation of Knowledge in Memory*. In: *Schooling and the Acquisition of Knowledge*. Hrsg. von RICHARD C. ANDERSON / RAND S. SPIRO/ WILLIAM MONTAGUE. Hillsdale, N.J.: Erlbaum, S. 99–135
- SUCKFÜLL, MONIKA (1997): *Film erleben*. Narrative Strukturen und physiologische Prozesse – „Das Piano“ von Jane Campion. Berlin: Edition Sigma.
- WUSS, PETER (1992): *Filmwahrnehmung*. Kognitionswissenschaftliche Modellvorstellungen bei der Filmanalyse. In: *medien praktisch*, 1992, Heft 3, S. 6–10
- Wuss, Peter (1999): *Filmanalyse und Psychologie*. Strukturen des Films im Wahrnehmungsprozess. Berlin: Edition Sigma (erstmalig 1993)
- WUSS, PETER (1995): *Structures narratives du film et mémoire du spectateur*. In: *Iris*, 19 Jg., 1995, S. 31–54
- WUSS, PETER (2000): *Cinematic narration, conflict and problem solving*. In: IB BONDEBJERG (Hrsg.): *Moving images, culture and the mind*. University of Luton Press, S.105–115.

Prof. Dr. Peter Wuss, geb. 1940, ist Filmwissenschaftler und Professor an der Hochschule für Film und Fernsehen „Konrad Wolf“ in Potsdam-Babelsberg.

Faszination Serienkiller

Zur sozialen Konstruktion einer populären Figur

Rainer Winter

1. Einleitung

Seit über 20 Jahren ist der Serienkiller eine faszinierende und herausragende Figur der Populärkultur. Auch wenn es dieses Phänomen wahrscheinlich schon immer gegeben hat, man denke z.B. an den Kindermörder Gilles de Rais, den GEORGES BATAILLE (1984) als ein „heiliges Ungeheuer“ bezeichnete, oder an „Jack the Ripper“, dessen unaufgeklärte Mordserie bis heute die Gemüter beschäftigt, so gewinnt es jedoch in der Postmoderne eine neue Qualität. In der Kriminologie entstehen erst in den 80er Jahren systematische Beschreibungen und Analysen dieses Verbrechens, die auf einen realen Anstieg der Serienmorde seit Mitte der 70er Jahre reagieren (vgl. JENKINS 1994, S.8). Auch die medialen Darstellungen in Romanen, Filmen, „true crime“-Erzählungen und im Fernsehen nehmen seit dieser Zeit zu.¹ Der Serienkiller wird zu einem sozialen Problem, das mit technischen und bürokratischen Mitteln gelöst werden soll. Gleichzeitig wird er auch zu einer Fallgeschichte, zu einem bestimmten Typus und Beispiel für eine fremde Lebensform, die Angst macht und gleichzeitig viele fasziniert, was z.B. in den Kulturen um Serienkiller zum Ausdruck kommt.²

In der heutigen Mediengesellschaft, die durch audiovisuelle Bilder vermittelt und durchdrungen wird, sind Serienkiller so populär, dass sie im gesellschaftlichen Imaginären die klassischen Monster und „mad scientists“ ablösen. Kino, Fernsehen und Video machen uns zu obsessiven Voyeuren, die in einem Fluss von Bildern, Symbolen und Mythen treiben (DENZIN 1995). Wir beobachten voller Angstlust die Serienkiller, die populären Monster der Postmoderne, auf der Leinwand, die selbst Voyeure sind, ihre Opfer auswählen, ausspähen und gewaltsam in ihre Privatsphäre eindringen. Filmhistorisch stehen sie in einer Tradition von Voyeuren (Reporter, Detektive, Spione, sexuell Perverse, Psychopathen etc.), die soziale Regeln verletzen. NORMAN K. DENZIN (1995) hat gezeigt, wie sich im voyeuristischen Film die kulturelle Logik finden lässt, die die postmoderne Kultur prägt. Sie beruht

auf der Verinnerlichung eines investigativen Blicks, der uns alle trifft und uns zu willigen Teilnehmern in den Regimes der Überwachung macht, die das postmoderne Leben prägen.

Wir sind medial dabei, wenn die Serienkiller im Film oder in der Realität „perverse“ private Phantasien umsetzen und wenn sie der Öffentlichkeit maltreatierte, zerstörte tote Körper zurücklassen. Die Faszination für die Taten realer Killer wie Ted Bundy oder Jeffrey Dahmer, wie sie sich in der Beliebtheit von „true crime“-Erzählungen ausdrückt, überträgt sich auf ihre medialen Repräsentationen, die wiederum Taten zukünftiger Mörder beeinflussen. Die Serienkiller gestalten ihr „Selbst“, indem sie die Fälle ihrer Vorgänger studieren und sich der Ergebnisse der akademischen Psychologie bedienen (JENKINS 1994, S. 224).³ So wie der Serienkiller seine Opfer als Nummern, als gesichtslos und austauschbar betrachtet, so ist auch er selbst als Mitglied der heutigen Medien- und Simulationsgesellschaft ein „Mr. Xerox“, ein „Citizen X“ oder ein Chamäleon.⁴ Er ist ein Beispiel dafür, wie Filme, aber auch Romane und „true crime“-Erzählungen an der sozialen Konstruktion des Alltags mitwirken.⁵

Im Folgenden werden wir zunächst untersuchen, wie die kriminologische Konstruktion des Serienkillers in der Postmoderne aussieht (2). Anschließend werden wir das kaum davon zu trennende Verständnis vom Serienkiller im populären Film seit den 70er Jahren analysieren (3). Abschließend fassen wir zusammen, was den Serienkiller zur Ikone der Postmoderne macht (4).

2. Die kriminologische Konstruktion des Serienkillers

Nach der allgemeinen Auffassung sind Serienkiller ruhige, unscheinbare Personen. So wurde Ed Gein, Vorbild für *Psycho* (1960), *The Texas Chainsaw Massacre* (1974) und *Das Schweigen der Lämmer* (1991), von seinen Nachbarn als „a quiet man“ beschrieben, der allerdings etwas faul sei und wahrscheinlich auch zurückgeblieben (vgl. FARIN/SCHMID 1996). Ted Bundy, der zwischen 30 und 40 Personen

tötete, verlebte eine relativ geordnete Kindheit, war gutaussehend, attraktiv, gesellig und sehr intelligent. Der ebenfalls behütet aufgewachsene Jeffrey Dahmer, der sich als Kannibale entpuppte, als die Polizei sein Appartement stürmte, galt auch als höflich und zurückhaltend. Diese Einschätzungen machen ihre Taten nicht verstehbar. Wenn unsere freundlich grüßenden Nachbarn, zu denen wir sonst keinen weiteren Kontakt haben, potenziell auch dieser Praxis nachgehen können,⁶ wird deutlich, dass die Bedrohung nicht von außen kommt, sondern aus der Gesellschaft selbst. Fast könnte man den Eindruck haben, dass „Serienkillen“ – vor allem in den USA – Teil eines Lebensstils oder eine Karriereoption sein kann.

„I've killed people [...] Technically I meet the definition of a serial killer (three or more victims with a cooling-off period in between) but I'm an average-looking person with a family, job and home just like yourself [...] I've thought about getting professional help but how can I ever approach a mental health professional? I can't just blurt out in an interview that I've killed people“ (zit. in METHVIN 1995, S.34). Im Zentrum dieses Bekenntnisses, das eine Zeitung in Ohio als Teil eines anonymen Briefes 1991 erhielt, steht die technische Definition des Serienkillers, wie sie das FBI gibt. Zum „serial killing“, das auch als „stranger killing“ bezeichnet wird, gehören im engeren Sinne nur die Mordserien, die keine „rationale“ Grundlage haben, z.B. nicht im Kontext von organisiertem Verbrechen oder politischem Terrorismus stehen. Der Serienkiller hat kein klares und verständliches Motiv, was seine Identifizierung in der polizeilichen Praxis äußerst schwierig macht. Die Herstellung von Verbindungen zwischen einzelnen Morden oder Tätern beruht auf Prozessen sozialer und bürokratischer Konstruktion, wie z. B. in der Studie des FBI-Ermittlers JOHN DOUGLAS (1996) deutlich wird. Sie haben ihren Ursprung im 19. Jahrhundert.

MICHEL FOUCAULT hat in seiner Studie *Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses* (1975) gezeigt, wie unsere Vorstellung vom Individuum eng mit der Entwicklung des Begriffs der Gesellschaft, wie er in der im 19. Jahrhundert entstehenden Disziplin der Soziologie gebraucht wird, zusammenhängt. In objektivierenden Praktiken der Überwachung und Bestrafung entstehen disziplinierte Individuen und das staatlich kontrollierte Soziale, dessen Funktion es ist, soziale Missstände zu beseitigen (DONZELOT 1980). Ausgehend von Stati-

stiken beschreibt die Soziologie das Soziale als durch Regeln und Normen bestimmt, als geordnet und rational. Auch Verbrechen, die als illegitime Handlungen den sozialen Vertrag der Individuen brechen, müssen ein Motiv haben, folgen also einer Zweck-Mittel-Beziehung. In ihnen kommt eine deviante Form instrumenteller Rationalität zum Ausdruck. Vor diesem Hintergrund einer rationalen Vorstellung vom Sozialen findet die polizeiliche Ermittlungsarbeit statt, die das Ziel hat, die Gesetze des Staates durchzusetzen. Der Mord stellt insofern eine exemplarische Verbindung zwischen Staat und Individuum her, als er das Gewaltmonopol des Staates bedroht.

In seiner Studie *Written in Blood: A History of Forensic Detection* (1990, S.380) stellt COLIN WILSON fest, dass bis in die 60er Jahre motivlose Mörder sehr selten waren, sich danach aber schnell verbreiteten. Ein motivloser Mörder verletzt das uns vertraute „Zweck-Mittel“ bzw. „Ursache-Wirkungs“-Denken. Er stellt nicht nur das staatliche Gewaltmonopol in Frage, sondern, wie WILSON meint, auch unseren Glauben an die Vernunft. Der Serienkiller ist nicht moralisch in die Gesellschaft integriert. In der Literatur tauchte bereits im letzten Jahrhundert die Vorstellung vom Mord als einer „schönen Kunst“ auf. 1827 schrieb THOMAS DE QUINCEY einen Artikel mit diesem Titel, in dem er versuchte, die Grenzen der Ästhetik zu bestimmen. Viele Künstler im 20. Jahrhundert haben sich dieser ästhetischen Deutung des Mordes angeschlossen, die freilich die von den Opfern erlittene Brutalität und Todesangst weitgehend ausblendet. Auch FOUCAULT (1988, S.149) stieß bei seinen Archivrecherchen auf eine zwischen 1800 und 1835 begangene Anzahl von Morden ohne Motiv, ohne Grund und ohne eine zu Grunde liegende Leidenschaft. Er zeigt, dass das Neue an diesen Morden ihre Identifikation als motivlos war. Die Mörder selbst wurden als „gefährliche Individuen“, die die durch den Staat errichtete soziale Ordnung bedrohen, betrachtet und damals als „kriminelle Geistesranke“ eingestuft, eine Kategorie, die nach FOUCAULTS Analyse erst wegen dieser Taten geschaffen wurde.

In *The Serial Killers. A Study in the Psychology of Violence* (1990) zeigen WILSON und SEAMAN, dass viele der heutigen Serienkiller von der Gesellschaft enttäuscht sind und sich ausgeschlossen fühlen. In ihren Taten nehmen sie an ihr Rache. Die Opfer dieser Ressentiment-Killer sind oft Personen aus sozialen Randgruppen oder solche, die für kurze Zeit ihre sozialen Bindungen verlassen haben (z.B. Tramper). Auch der Anthropologe ELLIOT LEYTON kommt in *Hunting Humans* (1989) zu dem Ergebnis, dass der heutige Serienkiller ein isoliertes Individuum ist, das sich von der Gesellschaft ausgeschlossen fühlt. Selten kommen sie aus subordinierten sozialen Gruppen, die meisten sind männlich, weiß, zwischen 20 und 30 Jahren alt und stammen aus der Mittelklasse. Sie machen die Gesellschaft zu ihrem Jagdrevier. So suchen einige Killer in den USA ihre Opfer in verschiedenen Staaten, was ihre Identifizierung noch schwieriger macht. Ein Killer auf Reisen repräsentiert die Erfahrung von Anomie, die in gesellschaftskritischen Diagnosen die typische Erfahrung der Postmoderne ist (vgl. BAUMAN 1995). Der Verdacht, dass die Transformation des Sozialen der Hintergrund für die Praktiken und die Popularität des Serienkillers als mythischer Figur ist, erhärtet sich, wenn wir die aktuellen polizeilichen Ermittlungspraktiken des FBI näher betrachten.

Die Spezialisten in der Abteilung Verbrechenanalyse im FBI unterscheiden in ihren psychologischen Profilen von Serienmördern zwischen zwei Arten von Tätern, dem chaotischen und dem systematischen Täter (vgl. BOURGOIN 1995, S.37ff.). Der chaotische Täter ist nur durchschnittlich intelligent, zeigt ein unreifes Sozialverhalten und verfügt über keine qualifizierte Ausbildung. Er kennt das Opfer und begeht seine Tat spontan, am Tatort herrscht ein großes Durchein-



Das Schweigen der Lämmer

Serienmörder im Spielfilm		
I. Serienmörder-Filme		
American Psycho (Mary Harron, USA 2000)	Sieben / Se7en (David Fincher, USA 1995)	
Auf dem Todesstrich / Overkill - the Alleen Wuornos Story (Peter Levin, USA 1992)	Tenebrae (Dario Argento, Italien 1982)	
Augen der Angst / Peeping Tom (Michael Powell, GB 1960)	Verfluchtes Amsterdam / Amsterdammned (Dick Maas, Niederlande 1987)	
Basic Instinct (Paul Verhoeven, USA 1992)	Die Wendeltreppe / The Spiral Staircase (Robert Siodmak, USA 1946; Remake 1975)	
Bizarre Morde / No Way to Treat a Lady (Jack Smight, USA 1968)	Wenn die Gondeln Trauer tragen / Don't Look Now (Nicolas Roeg, GB 1973)	
Blink (Michael Apted, USA 1994)	II. Historische Serienmörder	
Blue Steel (Kathryn Bigelow, USA 1990)	Dr. Petiot (Christian de Chalonge, Frankreich 1989)	
Blutmond / Manhunter (Michael Mann, USA 1986)	Gesches Gift (Walburg von Waldenfels, D 1997)	
Butterfly Kiss (Michael Winterbottom, GB 1994)	Die Fantome des Hutmakers / Les Fantomes du chapelier (Claude Chabrol, Frankreich 1982)	
Citizen X (Chris Gerolmo, USA 1995)	Der Frauenmörder von Paris / Landru (Claude Chabrol, Frankreich 1962)	
Copykill / Copycat (Jon Amiel, USA 1995)	Monsieur Verdoux (Charles Chaplin, USA 1947)	
Cruising (William Friedkin, USA 1980)	Mord an der Themse / Murder by Decree (Bob Clark, GB/Kanada 1979; Jack the Ripper taucht in ca. 30 Filmen als Haupt- oder Nebenfigur auf)	
Denn zum Küssen sind sie da / Kiss the Girls (Gary Fleder, USA 1997)	M - Eine Stadt sucht einen Mörder (Fritz Lang, D 1931; Remake 1951)	
Dirty Harry (Don Siegel, USA 1972)	Nachts, wenn der Teufel kam (Robert Siodmak, BRD 1957)	
Dressed to Kill (Brian De Palma, USA 1980)	Der Totmacher (Romuald Karmakar, D 1995)	
Es geschah am helllichten Tag (Ladislao Vajda, CH/BRD/Spanien 1958; Remake 1996)	Die Zärtlichkeit der Wölfe (Ulli Lommel, BRD 1973)	
Felicia, mein Engel / Felicia's Journey (Atom Egoyan, Kanda/GB 1996)	III. Serienmörder-Filmreihen	
Der Frauenmörder von Boston / The Boston Strangler (Richard Fleischer, USA 1968)	Blutgericht in Texas / The Texas Chain Saw Massacre (Tobe Hopper, USA 1974; drei Sequels bis 1997)	
Frenzy (Alfred Hitchcock, GB 1972)	Freitag, der 13. / Friday the 13th (Sean S. Cunningham, USA 1980; acht Sequels bis 1993)	
Das Handbuch des jungen Giftmischers / The Young Poisoner's Handbook (Ben Ross, GB/D/Frankreich 1995)	Halloween (John Carpenter, USA 1978; sechs Sequels bis 1998; H20)	
Henry: Portrait of a Serial Killer (John McNaughton, USA 1990)	Ich weiß, was Du letzten Sommer getan hast / I Know What You Did Last Summer (Jim Gillespie, USA 1997; Sequel 1998)	
Jennifer 8 (Bruce Robinson, USA 1992)	Maniac Cop (William Lustig, USA 1988; zwei Sequels bis 1992)	
Jenseits der Träume / In Dreams (Neil Jordan, USA 1999)	Nekromantik (Jörg Buttgerit, BRD 1987; Sequel 1991)	
John Christie, der Frauenmörder von London (Richard Fleischer, GB/USA 1971)	Nightmare on Elm Street (Wes Craven, USA 1984; sechs Sequels bis 1994)	
Kalifornia (Dominic Sena, USA 1993)	Psycho (Alfred Hitchcock, USA 1960; drei Sequels bis 1990, ein Remake 1998)	
Der Knochenjäger / The Bone Collector (Philip Noyce, USA 1999)	Scream (Wes Craven, USA 1996; drei Sequels bis 2000)	
Maniac (William Lustig, USA 1980)	Das Schweigen der Lämmer / The Silence of the Lambs (Jonathan Demme, USA 1991; Sequel 2000: Hannibal)	
Mann beißt Hund / C'est arrivé près de chez vous (Rémy Belvaux, André Bonzel, Benoît Poelvoorde, Belgien 1996)	The Stepfather (Joseph Ruben, USA 1987; zwei Sequels bis 1991)	
Der Mieter / The Lodger (Alfred Hitchcock, USA 1926; zwei Remakes 1944 und 1954)	IV. Serienmörder-Parodien	
Natural Born Killers (Oliver Stone, USA 1994)	Das deutsche Kettensäger-Massaker (Christoph Schlingensiefel, D 1990)	
Nightwatch - Nachtwache / Nattevagten (Ole Bornedal, Dänemark 1994; Remake 1998)	Last Supper (Stacy Title, USA 1996)	
Rampage (William Friedkin, USA 1987)	Liebling, hältst Du mal die Axt? / So I Married an Axe Murderer (Thomas Schlamme, USA 1992)	
Der Sandmann (Nico Hoffmann, D 1995)	Serial Mom - Warum lässt Mama das Morden nicht (John Waters USA 1994)	
Die schwarze Witwe / Black Widow (Bob Rafelson, USA 1987)		
Sea of Love (Harold Becker, USA 1989)		
Shocker (Wes Craven, USA 1989)		

ander, das für das kundige Auge viele Spuren enthält. Dagegen ist der systematische Killer hoch intelligent, übt einen qualifizierten Beruf aus, hat ein aktives Sexualleben und hat sich während der Tat unter Kontrolle. Er plant sie ganz bewusst und führt sein Opfer, ein Unbekannter oder eine Unbekannte, der/die einem bestimmten Typ entspricht, zum Tatort. JOHN DOUGLAS, Vorbild für den FBI-Agenten Jack Crawford in *Roter Drache* und *Das Schweigen der Lämmer*, den beiden Romanen von THOMAS HARRIS, der in der Verfilmung von *Das Schweigen der Lämmer* (1990) von SCOTT GLENN gespielt wird, schreibt hierzu: „Will man den Künstler verstehen, muss man sich sein Werk ansehen. Das sage ich meinen Leuten immer. Man kann PICASSO nicht verstehen oder würdigen, ohne seine Bilder zu betrachten. Die erfolgreichen Serienmörder planen ihr Werk so sorgsam wie ein Maler sein Gemälde. Sie betrachten das, was sie tun, als ihre ‚Kunst‘ und verfeinern sie im Lauf der Zeit“ (DOUGLAS 1996, S. 135). Während ein unorganisierter Tatort auf einen pathologischen, oft psychotischen Täter hinweist, gilt jedoch der systematische Täter nicht als wahnsinnig, aber als psychopathische Persönlichkeit, als Genussmensch, der sein Vergnügen auf Kosten anderer ohne jede Form von Schuldgefühl sucht.

JOHN RESSLER, der neben Douglas andere berühmte FBI-Ermittler, hat den Begriff Serienkiller Anfang der 90er Jahre geprägt. Einerseits steht der Begriff für das Repetitive, Maschinenhafte der Tötungen. Es werden mindestens vier Personen getötet in einem Zeitraum, der größer als 72 Stunden ist (JENKINS 1994, S.23). Zum anderen dachte RESSLER an die Fernsehserien, die mit einem „cliff-hanger“ enden, um beim Zuschauer Spannung zu erzeugen. Denn der Killer ist nach dem Mord in einer ähnlichen geistigen Verfassung wie der Zuschauer. Während dieser über die mögliche Fortsetzung der Serie grübelt, wird dem Serienkiller klar, dass seine Tat nicht so perfekt wie seine Phantasie war (RESSLER/SCHACHTMAN 1992, S.33). Er möchte das Spektakel wiederholen, so wie der Fan insgeheim hofft, dass eine Seifenoper, die ihm wegen ihrer melodramatischen Phantasie und ihrer Beziehung zu seinem Gefühlsleben gefällt, nie enden mag.

Auf die Welle „motivloser“ Mörder in den USA seit Ende der 60er Jahre wurde mit einer neuen Form von Ermittlungsarbeit geantwortet, die auf Simulationsverfahren beruht. Da es zwischen Mörder und Opfer vor der Tat keine Verbindung gibt, wird nicht nach Hinweisen

gesucht, die einen möglichen Täter aus dem Bekanntenkreis des Opfers identifizieren können. Stattdessen werden Tatort und die Merkmale des Mordes genau und systematisch analysiert. Anschließend werden sie mittels des Computers mit anderen Morden, bei denen der Täter bekannt ist, verglichen. Das Ergebnis ist ein psychologisches Profil des Täters, ein „Phantombild“ (BOURGOIN 1995, S. 47–56). Die Ermittler versuchen also Muster zu erkennen, um den Täter zu typisieren. „Das psychologische Profil, das eine Kunst bleibt, die auf Schlussfolgerungen und auf Intuition beruht, entwickelt sich Schritt für Schritt zu einer Wissenschaft und zu einem entscheidenden Werkzeug im Kampf gegen die Serenmörder“ (ebd., S. 72). Die Voraussetzung für diese Art von Ermittlungsarbeit ist, dass man davon ausgeht, dass die Eigenschaften der Serienkiller wie die jeder anderen Gruppe in der Gesellschaft quantifizierbar sind. Wie JOHN STRATTON (1996, S. 87) richtig feststellt, wird dadurch jedoch das anomische Verhältnis des Killers zur Gesellschaft heruntergespielt. Das *Schweigen der Lämmer* kann als eine Kritik an dieser Methode zur Erstellung von psychologischen Profilen verstanden werden. Denn ohne die Hilfe von Hannibal Lecter, einem eher untypischen Killer, wären die FBI-Ermittler nicht weiter gekommen.

In der modernen Detektivstory beruht die Arbeit des Detektivs darauf, dass er die logischen Verbindungen zwischen dem Verbrechen und dem Kriminellen aufdeckt. Das Motiv hebt den Täter aus der Masse heraus und macht ihn zum Individuum. Jeder kann unter bestimmten Bedingungen zum Täter werden und gilt daher als potenziell verdächtig. In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts entstand eine ganze Literatur der Kriminalität, die aus dem Kriminellen einen Helden machte, der die soziale Ordnung bedroht. Der Detektiv, der einen Mord aufklärt, handelt im Dienste des Gesetzes und damit auch der moralischen Ordnung der Gesellschaft. So gesehen stellen Detektivgeschichten auch immer eine „moralische Ethnographie“ der Gesellschaft dar (vgl. DENZIN 1997). Dagegen kann der motivlose Mörder der Postmoderne, der nach dem Zufallsprinzip seine Taten vollbringt, nicht durch traditionelle Detektive, die mit rationalen Mitteln verborgene Zusammenhänge im Sozialen aufdecken möchten, gefasst werden. Der Serienkiller, der der im Laufe des Zivilisationsprozesses überwundenen Angst vor einem gewaltsamen Tod in Friedenszeiten wieder Gestalt verliehen hat, kann nur durch eine in-

tensivierte Überwachung des Sozialen entdeckt werden, indem er in den statistisch erstellten Profilen (vielleicht) sichtbar wird (STRATTON 1996, S. 92).

Hierbei ist wichtig, dass Serienkiller anders als die von FOUCAULT analysierten Fälle gefährlicher Individuen im 19. Jahrhundert zum großen Teil als gesund gelten. So wurde sowohl Jeffrey Dahmer als auch Ted Bundy der Prozess gemacht. Beide wurden hingerichtet. Ed Gein, der den Mythos des Serienkillers in den USA begründete und der in vielen Romanen und Filmen verewigt wurde, wurde zunächst als geisteskrank, dann als gesund und schließlich wieder als geisteskrank eingestuft. JACK LEVIN und JAMES FOX kommen in ihrer Studie *Mass Murder. America's Growing Menace* (1991, S. 42) zu dem Ergebnis: „Finally, though the mass killer often may appear cold and show no remorse, and even deny responsibility for his crime, serious mental illness or psychosis is rarely present. Most unexpectedly, in background, in personality, and even in appearance, the mass murder is extraordinarily ordinary“. Diese Gewöhnlichkeit ist auch die Voraussetzung dafür, dass er das Vertrauen seiner Opfer gewinnt.

Wenn der Killer aber gesund ist und mit rationalen Mitteln seine Ziele verfolgt, dann wird deutlich, dass auch seine Praxis eine Phantasieoption im kulturellen Supermarkt der Postmoderne ist. Dies mag auch einen Teil der Faszination erklären, die von dieser populären Figur ausgeht. Der kultivierte, gebildete und hoch intelligente Arzt Hannibal Lecter, der keine Moral hat, dafür aber eine große ästhetische Sensibilität, lädt zur Identifikation ein. Er symbolisiert sowohl die für die Gegenwart typische Trennung von Moral und instrumenteller Rationalität als auch die Ästhetisierung des Lebens in der Postmoderne. Bevor wir weitere Gründe für die Popularität des Serienkillers diskutieren und ihn im sozialen Kontext der Gegenwart betrachten, wenden wir uns der Konstruktion dieser Figur im Film zu.⁷

3. Das Bild vom Serienkiller im Film

Der Serienkillerfilm ist seit den späten 70er Jahren ein äußerst populäres Subgenre des Horrorfilms. Auch vorher wurden Serienkiller schon als Bösewichte in Romanen und Filmen verwendet. Das berühmteste Beispiel hierfür ist *Psycho* (1960) von ALFRED HITCHCOCK, ein äußerst innovativer und einflussreicher Film. Er beruht auf einem Roman von ROBERT BLOCH, der sich von Ed Geins Geschichte hat inspirieren lassen. Norman Bates, der psychotische Killer



Psycho

bzw. das Monster, bedroht die Gesellschaft nicht von außen. Er ist kein Vampir oder Alien. Seine Morde werden von einem Psychiater am Ende des Films auf seine kranke Psyche zurückgeführt, die das Produkt familiärer Strukturen ist. In gewisser Weise wird seine Geisteskrankheit durch die (scheinbare) Normalität des Familienlebens produziert. Vor diesem Hintergrund ist sie auch verstehbar. Ähnliches gilt für Mark in *Augen der Angst / Peeping Tom* (1960), der von seinem Vater, einem Psychologen, als Kind für Experimente missbraucht wurde. Beide Filme machen dem Zuschauer auch ihre Rolle als Voyeure in einem gewalttätigen Spektakel bewusst.

Voyeurismus prägt auch die neueren Serienkillerfilme. Der Killer wird als böse und amoralisch dargestellt. Sein Mangel an Motiven macht einen wesentlichen Teil seiner Faszination aus. Eine exemplarische Bedeutung kommt *Halloween* (1978) von JOHN CARPENTER zu. Anders als in *Psycho* ist bei diesem kommerziell sehr erfolgreichen Film von Anfang an klar, wer für die Morde verantwortlich ist. Die Aufmerksamkeit verschiebt sich auf den Prozess der Bedrohung und den Terror, der von dem Killer Michael Myers ausgeht. Seine Motive bleiben im Dunkeln. Am Ende des Films

meint Laurie, das überlebende „last girl“, nachdem seine vermeintliche Leiche verschwunden ist, dass er der „boogey man“ ist. Der Psychiater von Myers stimmt ihr zu.

Es ist typisch für viele dieser Filme, dass – verglichen mit *Psycho* – die Motivation der Killer nicht oder allenfalls ansatzweise und fragmentarisch erklärt wird. Diese erfüllen in den Filmen im Wesentlichen eine narrative Funktion im Prozess des Terrors, der in eine familiär geprägte und beschauliche Alltagswelt einbricht. *Halloween* war auch deshalb stilprägend, weil CARPENTER intensiv Gebrauch von der subjektiven Kamera macht, um das Geschehen aus der Sicht des Killers zu zeigen. Da die Opfer meist Frauen sind, wurden die Filme aus feministischer Sicht mit Recht auch stark kritisiert. Allerdings wird die subjektive Kamera in *Halloween* auch dann eingesetzt, wenn der Killer nicht präsent ist. Sie steht also eher für die potenzielle Bedrohung durch den Killer. Ob wirklich eine Identifikation mit Myers stattfindet, ist auch deshalb fraglich, weil er keine persönlichen Merkmale aufweist und seine Opfer positive Figuren sind. Eher wird sein Blick als Bild wahrgenommen, dass der Zuschauer angstvoll aus der Distanz betrachtet.

Eine andere Lesart betont, dass das eigentliche Thema vieler Serienkillerfilme nicht die Bedrohung von Weiblichkeit, sondern die veränderte Repräsentation von Männlichkeit ist. So gibt es in *Halloween* keine starke männliche Figur. Laurie, gespielt von JAMIE LEE CURTIS, ist die einzige, die es mit dem Killer aufnehmen kann und ihn zumindest für kurze Zeit besiegt. Wie CAROL CLOVER (1992) feststellt, wird das weibliche Opfer zum Helden, weil es sich der Rolle des Opfers und damit der Machtlosigkeit, die mit Weiblichkeit assoziiert wird, widersetzt. Während im Actionfilm männliche Helden die Gefahren aus der Welt schaffen und wieder Normalität herstellen, zeichnet sich das Subgenre des Serienkiller-



Das Schweigen der Lämmer

films durch den Verlust des Glaubens an männliche Autoritäten und Experten, die als machtlos dargestellt werden, sowie durch das Gefühl einer tiefgreifenden Verunsicherung aus. Dies kommt auch in dem meist vorläufigen und offenen Schluss der Filme zum Ausdruck.

Ein weiterer sehr wichtiger Film des Genres ist *Henry: Portrait of a Serial Killer* (1990), der auf der Geschichte des berühmten Serienmörders Henry Lee Lucas beruht. Es wird auf jede Erklärung für die Taten von Henry verzichtet, der sich überall seine Opfer sucht. Er späht ein Opfer aus, klingelt, dringt in dessen Wohnung ein und ermordet es. Eine polizeiliche Ermittlungs- und Verfolgungsbehörde existiert überhaupt nicht. Henry tötet mechanisch und in Serie. *Das Schweigen der Lämmer* (1991), ein Film, der in enger Zusammenarbeit mit dem FBI entstanden ist, präsentierte dann eine neue Version des Serienkillers. Dr. Lecter, der mit persönlichen Eigenschaf-

ten ausgestattet wird, erhebt wie Thomas de Quincy das Morden zur Kunst. Dagegen ähnelt Jame „Buffalo Bill“ Gumb, der andere Serienkiller im Film, Ed Gein und erscheint eher als psychisch gestört. Um so mehr kann sich dadurch der anomische und idiosynkratische Hannibal Lecter von ihm abheben.

ANDREW TUDOR kommt in seiner soziologischen Genreanalyse *Monsters and Mad Scientists. A Cultural History of the Horror Movie* (1989) zu dem Ergebnis, dass sich der Serienkillerfilm und das neuere Horrorgenre im Allgemeinen in Abgrenzung zu früheren Horrorfilmen durch folgende Eigenschaften charakterisieren lassen. Es ist zu einem Wandel der Erzählstruktur gekommen. Die Zerstörung der Bedrohung und die Herstellung von Stabilität ist nicht mehr die Regel. Die geschlossene Welt des „secure horror“, kennzeichnend für die früheren Filme, hat sich in die offene des „paranoid horror“ verwandelt. In der Welt der Horrorfilme vor den 60er Jahren ist die Be-

drohung durch „Experten“/Helden erklärbar und deren Interventionen sind erfolgreich. Der Horror ist mehr oder minder beherrschbar, die Normalität lässt sich nach einigen Anstrengungen wieder herstellen. Die Filme sind durch eine geschlossene Erzählform, eine „closed knowledge narrative“, gekennzeichnet. Dagegen ist die Welt des „paranoid horror“ unsicherer und gefährlicher: Die Bedrohung, die oft von „gefährlichen Individuen“ ausgeht, ist außer Kontrolle geraten. Die Experten sind hilflos, ihre Lösungsversuche nicht erfolgreich (ebd., S. 103).

Die eigentliche Gefahr kommt nicht mehr von außen, sondern von innen. Die soziale Ordnung wird nur selten wieder hergestellt. Außerdem haben die Filme oft ein offenes Ende. TUDOR bezeichnet die Erzählstruktur des „paranoid horror“ als eine „open metamorphosis narrative“ (ebd., S. 216). Der Übergang von der Welt des „secure horror“ zur Welt des

„paranoid horror“ hat sich nicht plötzlich oder dramatisch ereignet, sondern er vollzog sich allmählich zwischen Ende der 50er und Anfang der 70er Jahre.

Wie lässt sich diese Transformation nun erklären? Da für TUDOR (1989) ein Filmgenre nicht nur von den Filmen, sondern auch von den Konstruktionen und Vorstellungen der Rezipienten abhängig ist, stellt er die Frage, in welcher Alltagswelt der „secure horror“ und der „paranoid horror“ Sinn machen. Er kommt zu dem Schluss, dass der erstere in einer Welt seinen Platz hat, die sich ihrer eigenen Kraft und der Fähigkeit, potenzielle Bedrohungen zu überwinden, sicher ist. In ihr sind die traditionellen Werte (von Familie, Moral, Wissenschaft etc.) noch intakt (ebd., S. 220ff.). Die „secure horror“-Filme sind so Teil einer festgefügtten sozialen und kulturellen Ordnung. In der Welt des „paranoid horror“ dagegen werden die traditionellen Werte und Institutionen in Frage gestellt und subvertiert. Es gibt keine verlässliche soziale und moralische Ordnung mehr, auf die man sich im Kampf gegen die Bedrohung stützen kann. Der „paranoid horror“ gewinnt in einer Welt Sinn, die einem kulturellen und sozialen Wandel unterworfen ist, der sowohl die Gesellschaft als auch die persönliche Identität betrifft. Auch Tudors Analyse macht deutlich, dass die heutige Popularität von Serienkillern nur im gesellschaftlichen Kontext der Postmoderne angemessen verstanden werden kann.

4. Der Serienkiller als Ikone der Postmoderne

Wir haben gesehen, dass die kriminologische und populärkulturelle Konstruktion des Serienkillers miteinander verknüpft sind und eng mit gesellschaftlichen Veränderungen zusammenhängen. Die Popularität des Serienkillers hängt eng mit der postmodernen Transformation des Alltags zusammen. Deren Merkmale sind eine intensiviertere Verwandlung von alltäglicher Wirklichkeit in Bilder und Simulationen, eine Entdifferenzierung zwischen Realität und Fiktion und eine damit verbundene Fiktionalisierung der Erfahrung und Ästhetisierung des Alltagslebens (vgl. WINTER 1995, S. 48–71). Wie JEAN BAUDRILLARD (1992) meint, verschwindet das Soziale als eine moralische Ordnung in den intensivierten Informations- und Kommunikationsflüssen, die es nur noch simulieren. Für GUY DEBORD (1978) werden die Beziehungen zwischen Menschen immer mehr durch Bilder vermittelt. Dominierte in der Moderne der Bereich der Moral und der Ethik, so zeichnet sich die Postmo-

derne durch die Dominanz des Ästhetischen aus. Nicht mehr moralische, sondern ästhetische Kriterien bestimmen primär das Urteilen und Handeln. Dr. Hannibal Lecter, der genüsslich seine Opfer ausweidet und verspeist, oder Patrick Bateman in *American Psycho* (Buch 1991, Film 2000) sind Ästheteten, für die es keine moralischen Zwänge gibt. Sie repräsentieren eine in ihr Extrem getriebene Tendenz des alltäglichen Lebens in der Postmoderne. Der motivlose Mörder konfrontiert uns mit den potenziellen Folgen einer von moralischen Kriterien losgelösten instrumentellen Vernunft.

In der heutigen Medien- bzw. Simulationsgesellschaft sind die Morde von Serienkillern ästhetisierte Spektakel, die einem voyeuristischen Publikum dargeboten werden, das fasziniert ist vom medial vermittelten Eindringen in das Private. Tote Körper, traumatische Erfahrungen, perverse Phantasien und die Bekenntnisse von Serienkillern stoßen auf das Interesse einer transformierten Öffentlichkeit, die, wie RICHARD SENNETT (1983) gezeigt hat, in ihrer Struktur von einer „Tyrannei der Intimität“ geprägt wird. In Romanen, Filmen und in „true crime“-Erzählungen werden die Taten von Serienkillern analysiert, fiktionalisiert und mythisch überhöht. Letztendlich rührt ihre Faszination auch daher, dass sie es nie auf eine bestimmte Person abgesehen haben, sondern in ihrer (unsichtbaren) Gegenwart bedrohen sie uns alle. Denn auch ihre bisherigen Opfer waren vor ihrem Tod Voyeure, Mitglieder unserer postmodernen Mediengesellschaft.

Anmerkungen

- 1 PHILIP JENKINS dokumentiert dies in *Using Murder* (1994, Kapitel 4).
- 2 Vgl. hierzu das Buch zu Ed Gein von FARIN/SCHMIDT (1996).
- 3 Dies ist auch das Thema von *Copykill* (1995). Der Killer möchte sich durch seine Taten in eine Kopie von einem anderen Killer verwandeln.
- 4 Der Milwaukee-Killer Jeffrey Dahmer wurde von einem Gerichtspsychiater als eine Art Chamäleon charakterisiert.
- 5 Ähnliches gilt auch für die FBI-Agenten. Auch hier gibt es eine Feedback-Beziehung zwischen realen Ermittlern wie Ressler oder Douglas und den Ermittlern in Romanen (z.B. von THOMAS HARRIS) und in *Das Schweigen der Lämmer* (1991).
- 6 In *Serial Mom* (1994) hat JOHN WATERS nach jahrelangen Recherchen bei Gerichtsverhandlungen und im Austausch mit Serienkillern diese Ängste parodiert. Eine unscheinbare Hausfrau und Mutter, die Autogramme von Charles Manson sammelt und mit Ted Bundy korrespondiert, wird zur Serienkillerin.
- 7 Aus Platzgründen müssen wir uns auf einige wichtige Filme beschränken. Für eine ausführliche Beschäftigung mit dem Serienkiller im Film vgl. FUCHS (1995).

Literatur

- BATAILLE, GEORGES (1984): *Gilles de Rais*. Leben und Prozess eines Kindermörders. 5. Aufl., Ginkendorff
- BAUDRILLARD, JEAN (1992): *Transparenz des Bösen*. Ein Essay über extreme Phänomene. Berlin
- BAUMAN, ZYGMUNT (1995): *Ansichten der Postmoderne*. Hamburg/Berlin
- BOURGOIN, STEPHANE (1995): *Serienmörder*. Pathologie und Soziologie einer Tötungsart. Reinbek
- CLOVER, CAROL J. (1992): *Men, Women and Chain Saws: Gender in the Modern Horror Film*. London
- DEBORD, GUY (1978): *Die Gesellschaft des Spektakels*. Hamburg
- DENZIN, NORMAN K. (1995): *The Cinematic Society. The Voyeur's Gaze*. London
- DENZIN, NORMAN K. (1997): *Interpretive Ethnography*. Thousand Oaks
- DONZELOT, JACQUES (1980): *Die Ordnung der Familie*. Frankfurt a.M.
- DOUGLAS, JOHN (unter Mitarbeit von MARK OLSHAKER) (1996): *Die Seele des Mörders*. 25 Jahre in der FBI-Spezialeinheit für Serienverbrechen. Hamburg
- FARIN MICHAEL/HANS SCHMID (Hrsg.) (1996): *Ed Gein*. A Quiet Man. München
- FOUCAULT MICHEL (1975): *Überwachen und Strafen*. Die Geburt des Gefängnisses. Frankfurt a.M.
- FOUCAULT MICHEL (1988): *The Dangerous Individual*. In: LAWRENCE KRITZMAN (Hrsg.): *Michel Foucault: Politics, Philosophy, Culture; Interviews and Other Writings 1977–1984*. London
- FUCHS, CHRISTIAN (1995): *Kino Killer*. Mörder im Film. Bibliothek des Verbrechens, Bd. 2. Wien
- JENKINS, PHILIP (1994): *Using Murder*. The Social Construction of Serial Homicide. New York
- KOLL, GERALD / ULRICH BÄHR (1996): *Phänomenologie eines Genres – ein Höhlentrip*. Wurzeln und Blüten der Serienkillerfilme. In: *Blimp*. Zeitschrift für Film, Heft 33, Frühjahr 1996, S. 24–29
- LEVIN JACK / JAMES ALAN FOX (1991): *Mass Murder*. America's Growing Menace. 2. Aufl., New York
- LEYTON, ELLIOT (1989): *Hunting Humans*. Harmondsworth
- METHVIN, EUGENE H. (1995): *The Face of Evil*. In: *National Review*, 23. Januar 1995, S. 34
- RESSLER, ROBERT/THOMAS SCHACHTMAN (1992): *Whoever Fights Monsters*. New York
- SEESSLEN, GEORG (1995): *Killers Without a Cause: Serienmörder im Kino*. In: ders.: *Thriller*. Kino der Angst. Grundlagen des populären Kinos. Überarb. u. aktualisierte Neuauflage, Marburg, S. 238–249
- SENNETT, RICHARD (1983): *Verfall und Ende des öffentlichen Lebens*. Die Tyrannei der Intimität. Frankfurt a.M.
- STRATTON, JOHN (1996): *Serial Killing and the Transformation of the Social*. In: *Theory, Culture & Society*, 13. Jg., 1996, Nr. 1, S. 77–98
- TUDOR, ANDREW (1989): *Monsters and Mad Scientists*. A Cultural History of the Horror Movie. Oxford
- WILSON, COLIN (1990): *Written in Blood: A History of Forensic Detection*. London
- WILSON, COLIN / DAVID SEAMAN (1990): *The Serial Killers: A Study in the Psychology of Violence*. London
- WINTER, RAINER (1995): *Der produktive Zuschauer*. Medienaneignung als kultureller und ästhetischer Prozess. München

PD Dr. Rainer Winter, geb. 1960, Dipl.-Psych., Soziologe (M.A.), ist Privatdozent am Institut für Soziologie der RWTH Aachen und Lehrbeauftragter für Medienwissenschaft an der Universität Saarbrücken und an der TU Dresden.