
Der Serienmord im europäischen Kino*

Richard Dyer

Der vorliegende Aufsatz beruht auf zwei Prämissen: erstens, dass Serienmorde statistisch insignifikant sind, aber kulturell höchst bedeutsam; und zweitens, dass jede Nation diejenigen Mörder bekommt, die sie verdient. Ich möchte beides verbinden und untersuchen, wie unterschiedlich der Serienmord in den verschiedenen Ländern Europas dargestellt und erklärt wird. Dabei werde ich mich hauptsächlich auf britische, deutsche und italienische Filme beziehen, um eine vorsichtige transeuropäische Hypothese zu formulieren. Doch zunächst ist zu klären, wie sich der Serienmord definiert und was mit «europäisch» gemeint sein soll.

Unter «Serienmord» versteht man gemeinhin die Tötung von mehr als zwei Personen durch denselben Täter. Das Motiv ist weder Gier noch Gewinn und entspringt auch nicht einem persönlichen Hass auf das Opfer, das der Serienmörder typischerweise gar nicht kennt. Vielmehr mordet er entweder aus Lust (die nicht sexueller Natur sein muss) oder weil er damit irgendeinen Sinn verbindet.

Wenn ich mich auf Serienmorde im europäischen Kino konzentriere, möchte ich gleichwohl nicht behaupten, dass die Europäer besonders zu diesem Verbrechen neigen. Vielmehr wird der Serienmord ja im allgemeinen als Symptom und Ausdruck der amerikanischen Gesellschaft gesehen, denn in den USA gibt es die höchste Dichte solcher Delikte und zugleich die meisten Filme darüber. Ich will dem weder widersprechen noch behaupten, dass die europäischen Verhält-

* Richard Dyers Aufsatz «Serial Killing in European Cinema» wurde zuerst auf Französisch publiziert: «Le serial killer dans le cinéma européen», in *Policiers et criminels: un genre populaire européen sur grand et petits écrans*, hg. v. Raphaëlle Moine, Brigitte Rollet & Geneviève Sellier, Paris: Harmattan 2009, S. 291–296. Die englische Fassung ist noch nicht erschienen.

nisse gar nicht mit den amerikanischen zu vergleichen sind und Serienmorde in Europa sich wesentlich anders vollziehen als in Übersee. So sind in den letzten Jahren viele europäische Filme entstanden, die deutliche Einflüsse des amerikanischen Kinos erkennen lassen und den Serienmord als ein komplexes, aufgeladenes Phänomen verhandeln – zum Beispiel NATTEWACHTEN (NACHTWACHE, Ole Bornedal, DK 1994), CRIMETIME (GB 1996, von dem niederländischen Regisseur George Sluizer), ALMOST BLUE (so der italienische Originaltitel; Alex Infascelli, I 2000) und LES RIVIÈRES POURPRES (DIE PURPURNEN FLÜSSE, Matthieu Kassovitz, F 2000). Auf der anderen Seite waren viele archetypische Serienmörder Europäer: Gilles de Rais, Erzsébet Báthory, Jack the Ripper, Peter Kürten (Vorbild für Fritz Langs M – EINE STADT SUCHT EINEN MÖRDER, D 1931). Die italienischen Giallo-Thriller vom Schläge REAZIONE A CATENA / ECOLOGICA DEL DELITTO (IM BLUTRAUSCH DES SATANS, Mario Bava, I 1971) werden wiederum oft als Einfluss auf den amerikanischen Slasherfilm genannt – so zum Beispiel auf den HALLOWEEN- und den FRIDAY THE 13TH-Zyklus (USA ab 1978 respektive 1980).

Ich glaube jedoch, dass sich die nationalen Traditionen durchaus unterscheiden, und möchte dies im Folgenden ausführen. Mir ist bewusst, dass ich damit einer nationalen Stereotypisierung das Wort rede – doch bei britischen Serienmorden geht es tatsächlich meist um Klassenverhältnisse, bei deutschen um die Metaphysik des Körpers, bei italienischen um die Familie; und ganz allgemein bestätigt sich das Stereotyp, dass die Europäer eher negativ veranlagt sind. Allerdings unterscheiden sich die Menschen in den jeweiligen Ländern offensichtlich viel stärker, als jene Typisierungen vermuten lassen, auch wenn ihre kulturellen Traditionen sie natürlich beeinflussen und ihnen als Referenzpunkte zur Sinnstiftung dienen. Ich sollte noch anfügen, dass ich nicht glaube, es gehe in den Filmen, die ich betrachte, um das Thema «nationale Identität» (ein Paradigma, in dessen Falle man leicht tappt, wenn man über das europäische Kino arbeitet). Ohnehin steht für mich die Frage im Vordergrund, wie sich das rätselhafte Phänomen des Serienmords in den nationalen Traditionen spiegelt. Kurz: der Serienmord als solcher interessiert mich mehr als Fragen nationaler Identität.

Doch zu meinen Prämissen.

Serienmord ist ein statistisch unbedeutendes Phänomen. Weniger als ein Prozent aller Todesfälle sind Morde, und weniger als ein Prozent aller Morde geschehen in Serie. Und dennoch – innerhalb der kulturellen Produktion rangiert der Serienmord weit oben, so-

wohl was die Quantität als auch was das Spektrum der Gattungen angeht, die davon erzählen (Filme, Fernsehen, Roman, Kriminalliteratur, Oper, Tanz). Außerdem ist der Serienmord im filmischen Qualitätskanon überrepräsentiert: M – EINE STADT SUCHT EINEN MÖRDER; SHADOW OF A DOUBT (IM SCHATTEN DES ZWEIFELS, Alfred Hitchcock, USA 1941); PSYCHO (Alfred Hitchcock, USA 1960); PEEPING TOM (AUGEN DER ANGST, Michael Powell, GB 1960); LE BOUCHER (DER SCHLACHTER, Claude Chabrol, F 1970); TENEBRE (TENEBRAE, Dario Argento, I 1982); SPOORLOS (SPURLOS VERSCHWUNDEN, George Sluizer, NL 1988); SE7EN (SIEBEN, David Fincher, USA 1995); FUNNY GAMES (Michael Haneke, Ö 1998); ZODIAC (David Fincher, USA 2007). Die Diskrepanz zwischen der tatsächlichen kriminologischen Relevanz des Serienmords und seiner Präsenz (oder sogar Dominanz) in der Kultur weist darauf hin, dass es dabei weniger um die Tat selbst geht als um den Sinn, den man ihr gibt. Und natürlich bietet das Thema «Serienmord» dem Kommerzkino ein funktionierendes Erfolgsrezept: mehr Tote fürs Eintrittsgeld plus einen Satz erprobter Erzählformeln.

Serialität als solche ist ein modernes Konzept. Und man könnte in der Tat argumentieren, dass «Serienmord» als kriminologische Kategorie untauglich und eine überhaupt falsche Kategorie ist, weil man damit äußerst disparaten Verbrechen Kohärenz unterstellt. Dies sowohl, indem man ganz unterschiedliche Mordfälle unter ein und denselben Tatbestand subsumiert, als auch durch das Etikett «seriell» mit all seinen Konnotationen der bedeutsamen Wiederholung. Doch ebendiese Kohärenz, ebendiese Konnotationen interessieren mich als kulturelle Phänomene.

Das führt mich zu meiner zweiten Prämisse: dass jede Nation die Mörder bekommt, die sie verdient. Diese Formulierung mag ziemlich protestantisch klingen – und man könnte ebenso gut sagen: Jede Nation bekommt die Mörder, die sie sich wünscht oder die sie braucht. Doch ich spreche hier nicht über reale Täter (obwohl es auch Indizien für nationale Muster des Verbrechens gibt), sondern über Täter, die in einem bestimmten kulturellen Kontext faszinieren, deren Eigenheiten zu gegebenen Parametern passen oder in Bezug dazu gesetzt werden.

Mehrfaches Töten ist wohl immer besonders entsetzlich: sowohl aufgrund seiner Größenordnung wie aufgrund der Tatsache, dass es sich nicht unter die beiden Erklärungsmuster «Gier» und «persönlicher Hass» fassen lässt, mit denen man einigermassen beruhigt leben kann. Hinzu kommt, dass alle Menschen (wenn auch vorzugsweise Frauen) Gefahr laufen, dem Mörder zum Opfer zu fallen. So ist verständlich, dass Serienmorde in den Nachrichten immer als Sensation gehandelt

werden. Jedoch ist die Art, wie man sie aufbereitet, historisch und kulturell spezifisch: Wofür werden sie als symptomatisch gehandelt, und sollte man sie überhaupt als Symptome betrachten? Ist die Anonymität des modernen Lebens verantwortlich? Oder sind im Grunde alle Menschen zu so etwas fähig?

Schon der Begriff der Serialität zeugt von einer spezifisch modernen Denkweise, und die Variationen zwischen den einzelnen nationalen Ausprägungen des Filmmotivs deuten auf weitere Unterschiede in der kulturellen Deutung des Serienmords.

Um das zu illustrieren, möchte ich mit der Figur von Jack the Ripper beginnen und damit, wie sie sowohl im britischen wie im deutschen Kino ausgestaltet und dargestellt wurde. Die Ripper-Morde, die sich 1888 in London zutrugen, wurden damals sogleich als Symptom der sozialen Verhältnisse aufgefasst.¹ Lässt man eine ethnische Zuschreibung beiseite, die nur kurzfristig zur Zeit der Morde kursierte und Jack the Ripper als Juden oder Immigranten oder als beides zugleich abstempelte, so ging es primär um Klassenunterschiede. Das bedeutete zunächst, dass man die Morde als charakteristisch für das verelendete Proletariat (oder gar Lumpenproletariat) ansah und im selben sozialen Milieu verankerte, in dem sie sich ereigneten. Sie seien Ausdruck der tierischen Natur dieses Bevölkerungssegments oder – in einer eher marxistischen Variante – ein Symptom der Verelendung durch den industriellen Kapitalismus.² Diese Einschätzung wich jedoch bald der Erkenntnis, dass der Täter von außen kam, aus einer höheren gesellschaftlichen Klasse. Dies wiederum erschien als symptomatisch für die Art, wie Angehörige der Ober- oder zumindest Mittelschicht sich rücksichtslos an Arbeiterinnen vergriffen oder, allgemeiner, auch dafür, wie die Armen und Depravierten von den Bessergestellten ausgeutzt wurden. Letztere Auffassung hat sich gehalten, und britische Filme tendieren dazu, den Schuldigen auf der sozialen Skala nach oben zu schieben (obwohl man den wirklichen Jack the Ripper nie identifizieren konnte). In den beiden Versionen von *THE LODGER* (Alfred Hitchcock, GB 1927; Maurice Elvey, GB 1932)³ gehört der Mörder

- 1 Vgl. hierzu das Buch von Judith R. Walkowitz, *City of Dreadful Delight: Narratives of Sexual Danger in Late-Victorian London*. London: Virago 1993.
- 2 Dies kommt sogar im Dialog der Hammer-Version des Stoffes, *A STUDY IN TERROR* (SHERLOCK HOLMES' GRÖSSTER FALL, James Hill, GB 1965) zur Sprache.
- 3 In der Hitchcock-Version stammt der Mieter, der als Jack the Ripper verdächtigt wird, zwar aus der Oberschicht, ist aber nicht der Täter. Erst das Remake von 1932 folgte in dieser Hinsicht dem Roman von Marie Belloc, der 1913 in London erschien. Dasselbe gilt für das Hollywood-Remake von 1954.

der Oberschicht an, in *A STUDY IN TERROR* (James Hill, GB 1965) ist er bereits eindeutig Aristokrat, und in *MURDER BY DECREE* (*MORD AN DER THEMSE*, Bob Clark, CAN 1979) und *FROM HELL* (Albert & Allen Hughes, USA 2001)⁴ steht er sogar im Dienste des Königshauses.

Doch war der erste Film mit einer Jack-the-Ripper-Figur gar nicht britisch, sondern deutsch, und er zeigt keinerlei Interesse an der Klassenproblematik. Inspiriert von *DAS WACHSFIGURENKABINETT* (Paul Leni, D 1924)⁵ erfuhr der Stoff eine ausführlichere Bearbeitung in *DIE BÜCHSE DER PANDORA* (Georg Wilhelm Pabst, D 1928).⁶ Hier entspringt das Morden einer triebhaften Lust, einem überwältigenden physischen Impuls, und zwar nicht in einem engeren sexuellen Sinn (obwohl dies mit dazugehört), sondern in einem fast metaphysischen.⁷

Was hier ebenfalls evident wird, ist ein Moment von Mitleid und sogar Sympathie für den Mörder. Berühmtestes Beispiel hierfür ist *M – EINE STADT SUCHT EINEN MÖRDER*, in dem die von Peter Lorre gespielte Figur zunächst als böse und monströs gezeigt wird. Nach und nach aber wird deutlich, dass ihn ein unbezähmbarer Tötungsdrang überwältigt, der ihn zutiefst quält und den das Bettler- und Ganoventribunal offenbar nachvollziehen und anerkennen kann. Spätere deutsche Filme, welche oft auf authentischen Fällen beruhen (*DER VERLORENE*, Peter Lorre, BRD 1951; *NACHTS, WENN DER TEUFEL KAM*, Robert Siodmak, BRD 1957; *DIE ZÄRTLICHKEIT DER WÖLFE*, Ulli Lommel, BRD 1974; *SCHRAMM*, Jörg Buttgereit, D 1993 oder *DER TOTMACHER*, Romuald Kamarkar, D 1994), bemühen sich im großen Ganzen, den Täter nicht allzu sympathisch zu zeichnen – wobei die Analogie zu den Massenmorden der Nazis mitunter aufdringlich präsent ist. Zugleich kommt häufig der Eindruck auf, dass dem Töten als physischem Akt

4 Der Film wurde mit amerikanischem Geld, amerikanischen Regisseuren und einem amerikanischen Star produziert, basierte aber auf dem gleichnamigen britischen Comicroman, bediente sich eines britischen Ensembles und wurde in Prag mit einem internationalen Filmteam gedreht.

5 Obwohl dies explizit auf einer früheren *urban legend* basiert, nämlich auf Spring Heeled Jack, der im 19. Jahrhundert in London Frauen begrabschte und attackierte, jedoch ohne sie zu töten.

6 1962 in Österreich von Wolfgang Thiele als *LULU* wiederverfilmt.

7 Weitere deutsche Filme über Jack the Ripper umfassen *DAS UNGEHEUER VON LONDON CITY* (Edwin Zbonek, BRD 1964) und *JACK THE RIPPER – DER DIRNENMÖRDER VON LONDON* (Jess Franco, BRD 1976). Bei Letzterem handelt es sich um einen Film über ein britisches Thema, der in der Schweiz (in Zürich) gedreht wurde, mit einem deutschen Star (Klaus Kinski) und einem spanischen Regisseur – so »europäisch« also wie irgend möglich. Doch selbst hier liegt das Gewicht darauf, dass die Taten unerklärlich sind und einem grausamen Impuls entspringen, obwohl der Mörder Arzt ist und damit dem britischen Klassenschema entspricht.

eine Art Wahrheit des Körpers anhaftet. DER TOTMACHER beruht auf den aufgezeichneten Gesprächen des Psychologen Theodor Lessing mit dem Mörder Fritz Haarmann. Der Film spielt hermetisch in dem Raum, in dem die Gespräche stattfinden, und setzt vor allem auf den Kontrast zwischen dem Mörder, der offensichtlich in Blut und anderen Säften schwelgt, und dem Psychologen, dessen propere Kleidung und Körpersprache zum Ausdruck bringen, wie sehr ihm davor graut.⁸

Im Folgenden möchte ich mich einem dritten nationalen Kino zuwenden, in dem die Darstellung und Erklärung von Serienmorden wiederum anders gelagert ist: Italien mit seinem Genre des Giallo, diesem eigentümlichen Gemisch aus Horror und polizeilicher Ermittlung, das Mitte der 1960er-Jahre aufkam und noch immer gelegentlich aufersteht.

Visuell berauscht sich die drastische, wenn auch äußerst stilisierte italienische Darstellung der Verbrechen an der Ästhetik der Qual und der Lust am Frauenmord. Die Taten sind jedoch meist durch familiäre Gründe motiviert, und außerdem sind die Täter oft weiblich. (Man braucht die Anthropologie oder Psychoanalyse nicht zu bemühen, um zu erkennen, dass die Filme, die von Männern für ein offensichtlich männliches Publikum gemacht sind, als Vehikel für sexuellen Sadismus dienen und zugleich als Vorwand, um den Frauen und der Institution Familie die Schuld zuzuschreiben).

Als eine Art nationaler Archetypus für diesen Zusammenhang ist der Fall der Leonarda Cianciulli zu veranschlagen, die zwischen 1939 und 1940 drei ältere Frauen umbrachte und die Leichen in ihrer Küche zu Seife zerkochte – daher ihr Spitzname «La Saponificatrice», die Seifensiederin. Sie behauptete, die Jungfrau Maria sei ihr im Traum erschienen und habe ihr bedeutet, Opfer seien nötig, damit ihr Sohn nicht zum Militär eingezogen würde (wo er vermutlich den Tod gefunden hätte). Diese Mixtur aus heidnischem Aberglauben und Katholizismus markiert lediglich die Spitze des Eisbergs einer Vermengung heterogenen Kulturguts, wie sie diesen Fall auszeichnet. Was ich hier hervorheben möchte, ist das Motiv, aus familiären Gründen zu morden, denn es bildet einen starken thematischen Strang innerhalb des Giallo. Der Cianciulli-Fall selbst wurde einem eher unbedeutenden Film zugrunde gelegt (trotz seines suggestiven Titels: GRAN BOL-

8 Ein französischer Film über denselben Kriminalfall wie M – EINE STADT SUCHT EINEN MÖRDER, LE VAMPIRE DE DÜSSELDORF (Robert Hossein, 1965), betont zwar zunächst den Kontext des Nationalsozialismus, löst den Protagonisten aber heraus und konzentriert sich stattdessen, ohne metaphysische Obertöne, auf seine unheilvolle sexuelle Veranlagung.

LITO – «Das große Kochen», Mauro Bolognini, I 1977), klingt aber in zahllosen weiteren Filmen nach. In LA CASA DALLE FINESTRE CHE RIDONO («Das Haus mit den lachenden Fenstern», Pupi Avati, I 1976) sind die Mörderinnen Schwestern eines verstorbenen Malers, der sich auf das Thema «Todesagonie» spezialisiert hatte, das er auf Kirchenfresken darstellte. In ihrem Wahn, den Bruder auf diese Weise lebendig zu erhalten, morden die Schwestern und inszenieren die Leichen, deren Gesichter noch vom Schrecken gezeichnet sind, als Modelle für ihn. Hier wird das Spektakel des Todes (wofür der Giallo berühmt ist) direkt verbunden mit dem Motiv, um des Spektakels willen zu morden.

Alle bisherigen Beispiele sind bemüht, die Serienmorde zu erklären. Doch während die britischen Filme meistens Erklärungen bieten, die als überzeugend dargestellt werden, ist dies in den deutschen Filmen weit weniger der Fall (schon aufgrund der irrationalen deutschen Körper-Metaphysik). Dasselbe gilt für den Giallo, wo sich häufig eine Kluft auftut zwischen der libidinösen Brutalität der Morde und dem pragmatischen Grund, der dafür verantwortlich gemacht wird. In dieser Hinsicht ist LA CASA DALLE FINESTRE CHE RIDONO ungewöhnlich kohärent, da der Film eine logische Verbindung von Tat und Motiv konstruiert. In dem Klassiker SEI DONNE PER L'ASSASSINO (BLUTIGE SEIDE, Mario Bava, I 1964) werden die genüsslich erotisierten Morde motiviert durch die schlichte Notwendigkeit, einen Erpresser zu töten und die Tat zu vertuschen. Außerdem tendieren europäische Filme dazu, das Konzept des individuell Bösen heranzuziehen, ein Konzept, das auch bei amerikanischen Filmen oft der Weisheit letzter Schluss ist. Doch insbesondere eine Reihe neuerer europäischer Filme verzichtet lieber ganz darauf, die Täter und ihre Taten zu verstehen oder zu erklären.

Dieser Verzicht geht zusammen mit einer weiteren Form narrativer Unabgeschlossenheit. Nicht nur wird der Mörder oft nicht gefasst (oder die Festnahme verdankt sich dem Zufall), sondern auch die Darstellung seiner kriminellen Karriere bleibt oft unvollständig: Meist kommen die Filme ohne offenkundigen Anfang und ohne abschließendes Ende aus. Auch erscheinen die Morde lediglich als individuelle Ausprägungen eines allgemeineren Phänomens. Selbst REAZIONE A CATENA, der klassische Giallo-Film und, wie manchmal behauptet wird, die Keimzelle des Slashers, endet damit, dass ein triumphierendes Paar, das alle möglichen Leute «für die Familie» ausgelöscht hat, nun von den eigenen Kindern erschossen wird, die danach fröhlich weiterspielen – die Kette des Mordens soll kein Ende nehmen. C'EST ARRIVÉ PRÈS DE CHEZ VOUS (MANN BEISST HUND, B 1992) gibt sich als Dokumentarfilm, in dem die «Arbeit» eines Serienmörders recherchiert

werden soll. Am Schluss wird der Mörder sowie das gesamte Filmteam von einer rivalisierenden Gruppe getötet, welche einem weiteren Killer nachspürt.

Mehr noch als alle anderen Beispiele lässt *LAS HORAS DEL DÍA* (Jaime Rosales, SP 2003) das Blut gefrieren. Der Film sieht aus, als habe die junge Chantal Akerman sich einen Serienmörder-Stoff vorgenommen: In langen Einstellungen mit feststehender Kamera zeigt er uns das Leben eines scheinbar ganz normalen Mannes, der morgens aufsteht, zur Arbeit geht, mit Freunden isst, seine Freundin trifft. Über lange Strecken ist er mit seinem trivialen Alltag beschäftigt, bringt aber dazwischen, mit nüchterner Selbstverständlichkeit, immer wieder jemanden um. Keinerlei Hinweis erfolgt, wie oft er bereits getötet hat oder ob überhaupt Ermittlungen laufen, um den Mörder zu fassen. Es handelt sich um ein wahlloses, sinnloses Töten, das einfach nur geschieht.

Ein anderer spanischer Film, *LA NOCHE DE LOS GIRASOLES* («Die Nacht der Sonnenblumen», Jorge Sánchez-Cabezudo, SP 2006), zeigt uns einen Vergewaltigungsversuch und (vermutlichen) Mord, der ziemlich deutlich sexuell motiviert ist, und er verweist auf die Vergewaltigung und Ermordung eines weiteren Opfers. Wir nehmen als wahrscheinlich an, dass beide Taten vom selben Täter verübt wurden, dass er nicht zum ersten Mal zugeschlagen hat und dass kein Grund besteht anzunehmen, er werde es nicht wieder versuchen. Doch all dies muss gemutmaßt werden, denn es wird nicht etabliert, dass die beiden Morde zusammenhängen, es gibt keine Gewissheit, keine Erklärung, keine Verbindung, keinen Abschluss der Geschichte. Von den amerikanischen Filmen erreicht allenfalls *HENRY: PORTRAIT OF A SERIAL KILLER* (John McNaughton, USA 1986) in der unstillbaren, grenzenlosen, unbegreiflichen Mordlust des Protagonisten einen Grad an Nihilismus, wie ihn die zuletzt erwähnten Filme aufweisen.

Dass Serienmord ein statistisch insignifikantes Phänomen darstellt, ist zwar beruhigend. Doch es bleibt zu fragen, wieso eine ganze Gruppe europäischer Filme das Phänomen in solchem Maße mit kultureller Bedeutung befrachtet.

Aus dem Englischen von Christine N. Brinckmann