

Stefan Höltgen

Schnittstellen

Serienmord im Film

SCHÜREN

Inhalt

1. Einleitung	9
1.1 Einführung	9
1.2 Gegenstand, Methode und Aufbau der Arbeit	11
1.2.1 Mord, Serienmord und Serienmörderfilm	11
1.2.2 Aufbau der Arbeit und Abgrenzung	14
1.3 Danksagung	16
2. Authentizität als Ästhetik der Konstruktion	17
2.1 Authentizitätsdiskussion in der Filmwissenschaft	18
2.1.1 Die Authentizitätsdiskussion in der Dokumentarfilm-Theorie	20
2.1.2 Die Authentizitätsdiskussion zu Doku-Fiktionen	24
2.1.3 Die Authentizitätsdiskussion zum True-Crime- und Serienmörderfilm	29
2.2 Authentizität im Serienmörderfilm	30
2.2.1 Authentisierung durch Historisierung	30
2.2.2 Authentisierung durch Ontologisierung	34
2.2.3 Authentisierung durch Somatisierung	41
3. Motiv- und Diskursgeschichte des authentischen Serienmörderfilms	53
3.1 Die frühe Phase: Die nahen Ereignisse (1895–1945)	58
3.1.1 Mediensprung: DAS WACHSFIGURENKABINETT (D 1924, Paul Leni)	59
3.1.2 Ton-Not: THE LODGER (GB 1927, Alfred Hitchcock)	62
3.1.3 Topoi: DIE BÜCHSE DER PANDORA (D 1929, G. W. Pabst)	66
3.1.4 Konjunkturausnutzung: M – EINE STADT SUCHT EINEN MÖRDER (D 1931, Fritz Lang)	70
3.1.5 Killer in Color: DOCTOR X (USA 1932, Michael Curtiz)	76
3.1.6 Copycat: SUPERNATURAL (USA 1933, Victor Halperin)	81
3.1.7 Erwartungserwartung: PIÈGES (F 1939, Robert Siodmak)	84
3.1.8 Jedermänner: L'ASSASSIN HABITE AU 21 (F 1939, Henri-Georges Clouzot)	91
3.1.9 Mercy-Killing: ARSENIC AND OLD LACE (USA 1944)	95
3.2 Die klassische Phase: Exil und Politik (1945–1959)	99
3.2.1 Mutter/Blick: THE SPIRAL STAIRCASE (USA 1947, Robert Siodmak)	100
3.2.2 Remade: LURED (USA 1947, Douglas Sirk)	107

Inhalt

3.2.3	Massenmord/Serienmord: MONSIEUR VERDOUX (USA 1947, Charles Chaplin)	110
3.2.4	Gesinnungswandel: THE SNIPER (USA 1952, Edward Dmytryk)	116
3.2.5	Transzendenz und Emergenz: HOUSE OF WAX (USA 1953, André de Toth)	122
3.2.6	Narration und Identität: ENSAYO DE UN CRIMEN (MEX 1955, Luis Buñuel)	128
3.2.7	Medienschuld: WHILE THE CITY SLEEPS (USA 1956, Fritz Lang)	135
3.2.8	Im Namen des Täters: NACHTS WENN DER TEUFEL KAM (D 1957, Robert Siodmak)	144
3.2.9	Moral und Pädagogik: ES GESCHAH AM HELLICHEN TAG (D 1958, Ladislao Vajda)	150
3.3	Die moderne Phase: Schock und Gewalt (1960–1989)	160
3.3.1	Zuschauerkontrolle: PSYCHO (USA 1960, Alfred Hitchcock)	162
3.3.2	Ent-Täuschungen: PEEPING TOM (USA 1960, Michael Powell)	174
3.3.3	Körper-Funktionen: BLOOD FEAST (USA 1963, Herschel Gordon Lewis)	183
3.3.4	Zitat oder Imitation? LE VAMPIRE DE DUSSELDORF (F/I/E 1965, Robert Hossein)	192
3.3.5	Analytische Perspektiven: THE BOSTON STRANGLER (USA 1968, Richard Fleischer)	197
3.3.6	Schwarzer Humor und Misogynie: FRENZY (GB 1973, Alfred Hitchcock)	206
3.3.7	Doku-Fiktion: DERANGED (USA 1974, Jeff Gillen und Alan Ormsby)	212
3.3.8	Zeichen und Wunden: THE TEXAS CHAINSAW MASSACRE (USA 1974, Tobe Hooper)	220
3.3.9	Annäherung und Entfernung: ANGST (Österreich 1983, Gerald Kargl)	230
3.3.10	Porträt eines Serienmörders: HENRY – PORTRAIT OF A SERIAL KILLER (USA 1986, John McNaughton)	242
3.4	Die postmoderne Phase: Grenzüberschreitung (1990–2004)	253
3.4.1	Unendliche Lesbarkeit: THE SILENCE OF THE LAMBS (USA 1990, Jonathan Demme)	255
3.4.2	TV or not TV: C'EST ARRIVÉ PRÈS DE CHEZ VOUS (Belgien 1992, Rémy Belvaux, André Bonzel, Benoît Poelvoorde)	266
3.4.3	C/K: KALIFORNIA (USA 1993, Dominic Sena)	275
3.4.4	Augenkitzel: NATURAL BORN KILLERS (USA 1994, Oliver Stone)	286
3.4.5	Selbstreferenz: COPYCAT (USA 1995, John Amiel)	295
3.4.6	Experimental-Film: FUNNY GAMES (Österreich 1997, Michael Haneke)	309
3.4.7	Psychotopografie: THE CELL (USA 2000, Tarsem Singh)	323
3.4.8	Medienrealitäten: MONSTER (USA 2003, Patty Jenkins)	334
3.4.9	Transgression: THE LAST HORROR MOVIE (GB 2004, Julian Richards)	348

4. Zusammenfassung: Diskurse des Serienmörderfilms	365
4.1 Eine Motiv- und Technikgeschichte der Authentisierung	365
4.1.1 Bild- und Erzählmotive	365
4.1.2 Filmtechnologie	367
4.1.3 Affektproduktion	368
4.1.4 Distanzverlust und Verräumlichung	368
4.2 Referenzen und Reflexionen - Film- und Kunstgeschichte	370
4.2.1 Medien im Serienmörderfilm	370
4.2.2 Reflexionen	370
4.2.3 Referenzen	371
4.3 Film – Zuschauer – Zensur	372
4.3.1 Erwartungshaltungen	372
4.3.2 Public Relations	373
4.3.3 Zensur	373
4.4 Einfluss und Rückfluss - Filme, Kriminologie und Justiz	374
4.4.1 Fallgeschichte(n)	374
4.4.2 Kriminalistik im Serienmörderfilm	376
4.4.3 Konsequenzen	377
4.4.4 Copycat	378
4.5 Verstehbarmachung eines kulturellen Traumas	379
4.5.1 Das Verstehenwollen als Motivation	379
4.5.2 Psychologische Motive	380
4.5.3 Serienmord als politische Parabel	381
4.6 Schluss	382
5. Quellen- und Literaturverzeichnis	385
5.1 Film- und Tonquellen	385
5.2 Ausgaben und Forschungsliteratur	388
5.3 Abbildungen	409
6. Personenregister	411
7. Filmregister	416

1 Einleitung

1.1 Einführung

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

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

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

«Aus einem Gefängnis wird uns berichtet, man habe den Häftlingen erstmals die Freude einer Filmvorführung machen wollen. Mit Hilfe des Schmalfilmgerätes spielte man einen Film, der zwar nicht vorbesichtigt worden war, von dem man aber auf Grund der 2J-Wertung des ‹Filmdienstes› annehmen konnte, er sei moralisch einwandfrei. Es erwies sich jedoch bei der Vorführung, daß es sich um einen – durch den Titel nicht als solchen

- 1 Es ist keineswegs trivial, hier darauf hinzuweisen, dass es Film schon vor dem 20. Jahrhundert gab, meint doch das *Leitmedium*-Zitat eigentlich den Film in seiner Eigenschaft als Massenkommunikationsmedium aus industrieller Produktion und mit international lückenloser Streuung (vgl. Schmid 1993, S. 37–53, Prokop 1974, S. 38f., Bächlin 1975, S. 113ff. oder Luhmann 1996, S. 9–23).
- 2 Wuermeling 1954. Bereits ein Jahr zuvor hatte Erika Reimer-Haala vor der ‹Vernichtung der Intimsphäre im Kino› gewarnt (vgl. Reimer-Haala 1953).

1 Einleitung

erkennbaren – Kriminalfilm handelte. Die Vorführung wurde abgebrochen, der Ärger bei allen Beteiligten war groß.»³

Der «Ärger» hatte darin bestanden, dass man in einer Besserungsanstalt für Kriminelle unmöglich einen Kriminalfilm zeigen konnte, der den Insassen ihr falsches Handeln als filmisches Rollen Vorbild vorführte und damit vielleicht die Resozialisierung störte. Gerade kriminelle Handlungen im Film scheinen mit diesem Stigma behaftet, besonders «nachahmungswürdig» zu sein, wie ein jüngeres Beispiel betont. Gunnar Schupelius zieht 2003 in seinem Artikel *Der Film zum Mord in der Welt am Sonntag* eine Hand voll Analogieschlüsse zwischen filmischen Vorbildern und kriminellen Nachahmungen und zieht für die Validität seiner Annahmen ein Jugendgericht hinzu, in welchem eine Parallele zwischen einer Sequenz aus HALLOWEEN und «einem echten Mord» gefunden wurde. Dies sei jedoch «längst keine Seltenheit. Immer wieder stimmen die allerfürchterlichsten Verbrechen mit einem medialen Vorbild überein.»⁴

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

Die Einfluss- und Rückflussmechanismen⁷ zwischen Film und außerfilmischer Wirklichkeit scheinen also nicht nur komplex zu sein, sondern auch einen besonders neuralgischen Punkt des Verhältnisses zwischen Gesellschaft, Medien und Kriminalität zu betreffen. Theorien, welche die filmische Einflussnahme zu erklären versuchen, existieren nahezu von Anbeginn der Filmgeschichte an. Um nur zwei einflussreiche Klassiker zu nennen: Emilie Altenloh schreibt bereits 1914 eine *Soziologie des Kinos*⁸, in der sie auf Wirkungsaspekte des Mediums eingeht. Ebenso Hugo Münsterberg in seiner nur zwei Jahre darauf veröffentlichten Filmpsychologie *Das Lichtspiel*, in welcher er dem Film «starke soziale Auswirkungen»⁹ attestiert. Schließlich – aus umge-

3 FD 1953.

4 Schupelius 2003.

5 N. N. 2003a.

6 Westerhoff 2007.

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

8 Altenloh 1977.

9 Münsterberg 1996, S. 99.

1.2 Gegenstand, Methode und Aufbau der Arbeit

kehrter Perspektive – entsteht 1958 Siegfried Kracauers *Von Caligari zu Hitler*¹⁰ – eine nachhaltig wirkende Analyse der Effekte von gesellschaftlichen Bedingungen auf die Ästhetiken und Narrationen des Vorkriegsfilms.

Die vorliegende Arbeit versucht, die wechselseitige Beeinflussung von medialen und gesellschaftlichen Diskursen im Großen und Kleinen zu beschreiben. Ausgehend vom Gedanken des ‚Leitmediums‘ soll dabei anhand des Serienmörderfilms untersucht werden, welche Strategien filmästhetischer Produktion und gesellschaftlicher Rezeption zu den vielfältigsten zirkulären Einfluss- und Rückfluss-Erscheinungen führen. Hierzu wird ein medienkonstruktivistischer Standpunkt eingenommen, um allzu vereinfachenden (oft monokausalen) Wirkungstheorien ein komplexes Modell reziproker Einfluss-Mechanismen zwischen Medien und Gesellschaft entgegenzustellen. Als zentrales Konzept medialer Wirklichkeitserzeugung werden Strategien der *Authentizitätserzeugung* diskutiert.

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

1.2 Gegenstand, Methode und Aufbau der Arbeit

1.2.1 Mord, Serienmord und Serienmörderfilm

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

10 Kracauer 1984.

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

12 Wetzel 1986, S. 332.

1 Einleitung

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

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

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

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

«Der voll oder vermindert schuldfähige Täter (i. S. des Paragraphen 21 des Strafgesetzbuches) begeht alleinverantwortlich oder gemeinschaftlich (i. S. des Paragraphen 25 des Strafgesetzbuches) mindestens drei vollendete vorsätzliche Tötungsdelikte (i. S. der Paragraphen

13 Wetzel 1986, S. 333.

14 Wetzel 1986, S. 334.

15 Vgl. Harbort 2006, S. 18.

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

1.2 Gegenstand, Methode und Aufbau der Arbeit

211 [Mord], 212 [Totschlag], 213 [Minder schwerer Fall des Totschlags] des Strafgesetzbuches), die von einem jeweils neuen, feindseligen Tatanschluß gekennzeichnet sind.»¹⁷

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

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

Die explizite Referenz an die Kriminalhistorie ist dem Serienmörderfilm von Beginn der Filmgeschichte an inhärent. Eines der frühesten Beispiele, Paul Lenis *DAS WACHSFIGURENKABINETT* (D 1924) zitiert in einer kurzen Sequenz den Fall von Jack the Ripper, den auch G.W. Pabst nur fünf Jahre später in seiner *Lulu*-Adaption *DIE BÜCHSE DER PANDORA* als Dirnenmörder auf die Leinwand bringt. Bis heute gibt es wenigstens 25 filmische Adaptionen¹⁹, die den ungeklärten Londoner Serienmord-Fall explizit aufgreifen und um ihn herum Täter-Spekulationen, Verschwörungstheorien und Ästhetisierungen der Verbrechen konstruieren. Hinzu gesellt sich eine unüberschaubare Menge von Filmen über andere Serienmörder aus der Kriminalgeschichte, Filme über fiktive Serienmörder (diese werden jedoch auf analoge Weise charakterisiert und inszeniert wie die kriminalhistorisch verbrieften Fälle) und Filme die einzelne Motive aus der Kriminalgeschichte in ihre Erzählungen integrieren.²⁰

17 Harbort 2006, S. 20.

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

19 Vgl. Hölzgen 2002, S. 17.

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

1 Einleitung

1.2.2 Aufbau der Arbeit und Abgrenzung

Das Hauptaugenmerk der folgenden Untersuchung gilt den authentischen Serienmörderfilmen. Authentisch, so soll sich zeigen, bedeutet dabei keineswegs, dass in den Filmen eine wie auch immer geartete außermediale ›Realität‹ zur Darstellung gelangt, sondern bezeichnet vielmehr einen *ästhetischen Prozess*, der diesen Realitätseindruck erst *konstruiert*. Mithilfe der Definition von *Authentizität als Strategie medialer Konstruktion* soll ein Ansatz für eine spätere Analyse der Serienmörderfilme entwickelt werden.

Authentizität als Konstruktion ist ein zunächst widersprüchlich erscheinendes Analysekriterium. Kapitel 2 wird die Herkunft des Begriffes, seine Verwendung in den Filmwissenschaften und schließlich seine Adaptierbarkeit auf das Kriminalfilmgenre und den Serienmörderfilm herzuleiten versuchen. Der *Effekt* von Authentizitätsästhetiken (dass etwas authentisch wirkt) wird dabei durch verschiedene Verfahren der Historisierung, Ontologisierung und Somatisierung erreicht. *Authentizität kann somit als Schlüsselbegriff und -konzept einer konstruktivistischen Filmtheorie dargestellt werden*. Da diese Ästhetiken zumeist in solchen Serienmörderfilmen verwendet werden, deren Sujet sich auf einen kriminalhistorischen Diskurs bezieht, werden solche Beiträge im Kapitel 3 zentral diskutiert. Daneben sollen jedoch auch rein fiktive Filme ohne (direkten/erkennbaren) kriminalhistorischen Bezug untersucht werden, wenn diese entweder markante Technologien und Strategien der Authentisierung aufweisen, oder diskurs- und motivgeschichtlich zentrale und nachhaltige Aspekte des Serienmordes enthalten.

Der Fundus der diskutierten Filme darf hierzu nicht zu gering sein, kann auf Grund der Begrenztheit einer solchen Untersuchung aber auch nicht zu weit gesteckt werden. Aus der Filmgeschichte des Serienmörderfilms habe ich daher 37 Werke ausgewählt, die in Kapitel 3 detailliert untersucht werden. Die Auswahl der Filme richtet sich dabei einerseits nach den soeben genannten Kriterien von Authentizität sowie diskurs- und motivgeschichtlicher Relevanz; andererseits sollen Filme untersucht werden, die entweder ein großes mediales (paratextuelles) Echo hervorgerufen haben oder bei denen dies gerade nicht der Fall ist, was etwa als ›beredtes Schweigen‹ Rückschlüsse auf deren transgressives Potenzial (vgl. *THE SNIPER* oder *ANGST*) oder die Einwirkung von Zensur zuließe. Einige der hier untersuchten Filme (*SUPERNATURAL*, *DOCTOR X*, *PIÈGES*, *THE SNIPER* u. a.) haben *bislang sogar noch gar keine* detaillierte akademische Auseinandersetzung erfahren oder sind als Serienmörderfilme unberücksichtigt geblieben.

Einen deutlichen Unterschied zu den bisher erschienenen Untersuchungen zum Serienmörderfilm bildet der Aufbau des Filmanalyse-Kapitels. Im Gegensatz zu Arbeiten, die thesengeleitet strukturiert sind und die Filme innerhalb einer thematischen Fragestellung untersuchen, bilden in der vorliegenden Untersuchung die Filme selbst

abgegrenzte Einheiten. Der daraus resultierende, beinahe enzyklopädische Charakter des Kapitels 3 möchte so zum einen Redundanzen vermeiden und andererseits der Gefahr einer «inputherneneutischen»²¹ Herangehensweise entgehen, nach welcher eine leitende Fragestellung dazu führen kann, dass wichtige Details in den zu untersuchenden Filmen entweder gar nicht oder zeitweilig sogar falsch wahrgenommen werden, um der Fragestellung zu entsprechen.

Die Vorgehensweise, bei der ausgewählte Filme einzeln als ein eigenes Diskursfeld eingegrenzt und in Verbindung zu ihren Kommentaren gebracht werden, ermöglicht erst eine – im Foucault'schen Sinne – *archäologische*²² Untersuchung des Serienmörderfilms, denn die Vielfalt der Ästhetiken, Strukturen und Motive «lassen eine umfassende *und* detaillierte Darstellung kaum zu; unter Verzicht auf die Details aber würde eine Rekonstruktion des Gesamtphänomens allzu schematisch werden.»²³ Die Kohärenz der Untersuchung wird neben dem übergeordneten Analysekonzept (Motiv-, Diskursgeschichte[n] und Authentizitätsästhetik) dadurch gewährleistet, dass die Resultate vorangegangener Untersuchungen in die jeweils nachfolgenden einfließen und in Kapitel 4 zu einer an den Filmanalysen ausgerichteten, diskursorientierten Zusammenfassung verzahnt werden.

Quellen der Untersuchung bilden in erster Hinsicht natürlich die Filme selbst. Daneben erhalten jedoch vor allem zeitgenössische und spätere Zeugnisse der Produktion und Rezeption nicht den bloßen Charakter von Sekundärliteratur, sondern werden im diskursanalytischen Sinne als Paratexte eines Gesamttextes betrachtet. Dass hierbei auch und manchmal zuvorderst die Stimmen der Autoren (der Filmemacher und Produzenten) mit einfließt, soll keinesfalls dem Intentionalismus oder Objektivismus das Wort reden, sondern deren oft den Diskurs präformierende und diesen nachhaltig beeinflussende *Funktion*²⁴ verdeutlichen.

21 Vgl. Welsch 1995, S. 159.

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

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

24 Zur «Autor-Funktion» vgl. Foucault 2003, S. 245–251.